Kulturgeschichtlicher Cicerone

von

E. von Hörschelmann.

I.

Kulturgeschichtlicher Cicerone

für

Italien-Reisende.

Von

E. von Hörschelmann.

Erster Band:

Das Zeitalter der Früh-Renaissance in Italien.

Mit 6 Illustrationen.

Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1886.

Das

Zeitalter der Früh-Renaissance

in

Italien.

Von

E. von Hörschelmann.

Mit 6 Abbildungen.

Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1886.

Ihrer

Kaiserlichen und Königlichen Hoheit

Victoria,

Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen,

Prinzeß royal von Großbritannien und Irland

in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.

Vorwort.

Trotz einer ganzen Literatur dem meinigen anscheinend ähnlicher Werke wird sich die Aufgabe, die ich mir gestellt, dennoch, wie ich hoffe, nicht als eine undankbare oder überflüssige herausstellen. Während einerseits die sogenannten Reisehandbücher sich mit einer trockenen Aufzählung der renommirtesten Kunstwerke begnügen — während bei dieser Art Büchern von dem kulturgeschichtlichen Hintergrunde der eigentlich künstlerischen Erscheinungen der Zeit wenig die Rede sein kann, finden sich andererseits in den klassischen Werken unserer Geschichts-Literatur, wie Gregorovius, Reumont, Burckhardt, die für den Italien-Reisenden wesentlichsten Daten und Thatsachen mit einer Menge anderer vermengt. Ueberdies verbietet sich die Benutzung dieser gelehrten Werke durch Umfang und Schreibart von vornherein einem großen Theile des Publikums. Mithin beschränkt sich die von mir angestrebte Aufgabe auf die Ausfüllung einer unbestreitbar empfindlichen

Lücke der in dieses Fach schlagenden Literatur. Mein Wunsch ist, dem Leser an die Hand zu geben, was ich während meines eigenen, ersten Aufenthaltes in Italien, damals selbst ein ungeschulter Laie, aufs Peinlichste vermißte: Eine dem Verständniß der gebildeten Klasse von Reisenden zugängliche Führung durch das gesammte Geistesleben der Renaissance und deren bedeutsamste Erscheinungen. Nicht nur die losgelöste Blüthe, sondern auch deren Stamm und Wurzel, wie sie dem so vielseitig treibenden Boden entsprossen, sollen dem Leser des Cicerone vor Augen treten. Gleichsam nur als Reflex der gesammten Bewegung der Zeit ist die Kunst in zweiter, die Kultur, aus der sie erwuchs, in erster Linie als der eigentlich wesentliche Inhalt dieses Werkes zu betrachten.

In diesem — und zwar nur in diesem Sinne ist dasselbe überhaupt berechtigt zu dem Titel eines „Cicerone" durch das Zeitalter der Renaissance.

Berlin, im Februar 1886.

E. von Hörschelmann.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

I. Das Ausleben der antiken Welt.

II. Das mittelalterliche Italien: Papstthum und Reichsgewalt.

Das Ausleben der antiken Welt.

Um über die Renaissance-Kultur, diese in ihrer Art einzige Erscheinung der Weltgeschichte, eine klare Anschauung zu gewinnen, um die Bedingungen zu begreifen, unter denen ihr Werden und Bestehen überhaupt möglich ward, ist es unerläßlich, zuvor einen viel ferner liegenden Zeitraum in's Auge zu fassen: Das Ausleben der antiken Welt, wie sich dasselbe in den Schicksalen Italiens von dem Beginn der christlichen Aera bis zum Untergang des römischen Reiches vollzog. Nur im Einblick auf jene „Vorvergangenheit der Renaissance" ergiebt sich die Lösung der Frage: „Wie verhält sich das Geistesleben der Renaissance zu dem des Alterthums?"

In wie weit und in welchem Sinne nähert sich die Renaissance, d. h. das gesammte Kulturleben Italiens vom XIII.—XVI. Jahrhundert der antiken Weltanschauung und ihren bestimmenden Gesetzen?

In wie weit entfernt sie sich von jener als das Produkt einer neuen Religion, eines auf vollkommen umgewandelter Grundlage beruhenden staatlichen und sozialen Lebens?

In wie fern ist die Bezeichnung „Renaissance" für die eben bezeichnete Kultur-Epoche überhaupt berechtigt?

In dem Moment, wo das neue, Welt umgestaltende Prinzip des Christenthums in's Leben tritt, hat Rom — der Ausgangspunkt derjenigen Kultur-Epoche, die den eigentlichen Gegenstand unserer Darstellung bildet — die beiden Grundformen, in denen das staatliche Leben als solches sich darzustellen pflegt, bereits in sich verarbeitet und ausgestaltet.

Die erste, ursprüngliche Verfassung des römischen Lebens, die Monarchie ist der Republik gewichen.

Ebenso schrittweise Raum gewinnend, in stufenweiser Entwicklung wie letztere aus der Monarchie erwuchs, sehen wir in der Folgezeit die Republik wiederum in die Bahnen der Tyrannis einlenken, dem Cäsarenthum den Boden bereitend.

Wie in den „Prätoren" oder „Consuln", den Häuptern der alten Republik, anfangs, wenn auch durch wesentliche Modifikationen bedingt, das monarchische Prinzip thatsächlich fortbesteht, so nimmt in der Folgezeit der erste Repräsentant des Cäsarenthums — Cäsar Octavianus Augustus — die Totalität seiner Rechte, die ihm thatsächlich eingeräumte Herrscher-Vollmacht nur unter dem Titel eines „ersten Bürgers", dem „souverainen Volk", dem ihm offiziell gleichberechtigten Senat gegenüber für sich in Anspruch. Und wiederum — wie dort aus dem Kampf des Patriziats mit dem Plebejat die Republik sich nur gradweise in ihrer Eigenart ausgestaltet, so folgt hier auf des Augustus weise Selbstbeschränkung, erst in seinen 13. Nachfolgern die eigentliche Ausgestaltung des römischen Cäsarenthums.

Erst mit ihnen beginnt die in seiner Geschichte nur

zu sehr vorwaltende Willkürherrschaft, die ihm für alle Zeit den Ruf gesichert hat: den Uebergriff von menschlicher Macht und den ihr von Natur gesetzten Schranken zu Gottäffender Uebermacht ebenso verwegen, ebenso maßlos und vielleicht in dämonischerem Sinne betrieben zu haben, als selbst die ausschweifendsten unter den Despoten des Orients.

Wie in dem politischen, so in jedem andern Gebiet des staatlichen und sozialen Lebens vollzieht sich während jenes Zeitraums, d. h. während des Emporblühens des alten Rom, während seiner Glanzzeit und jählings auf letztere folgenden Zersetzung all' seiner Kräfte, das Prinzip unablässiger Wandlungen.

Gelockert, bis auf seine Grundfesten erschüttert, wankt schon im ersten Jahrhundert des Imperiums der alte Götterglaube.

Durch die dämonische Selbstanbetung der Tiberius, Caligula, Claudius, Nero 2c. seiner einstigen Weihe beraubt, bricht er während des III. Jahrhunderts unter den Ausschweifungen der Severischen Dynastie vollends in sich zusammen.

Unter Augustus schon hat der Kult der einheimischen eigentlich römischen Götter durch Vermengung mit fremden, im Lauf der Zeit aus dem Orient eingedrungenen Elementen seinen alten Nimbus eingebüßt. Viele der altgeheiligten Bräuche sind in Folge jener Vermengung tief herabgekommen. Ja so gänzlich ausgeartet stellen sich mit der Zeit ihrer mehrere dar, daß die ursprüngliche Manifestation sittlich religiöser Begriffe in ihr äußerstes Gegentheil, in orientalisch wüsten Sinnentaumel verkehrt erscheint.

Seinem unausbleiblichen Verfall überliefert die fortdauernde Vergötterung der Cäsaren vollends den alten Götterhimmel. Und zwar haftet an Augustus selbst der Makel, zu diesem Mißbrauch den Anstoß gegeben zu haben, wie heute noch die Römischen Museen es bezeugen. So in der Vatikanischen Galerie, die aus der Lebzeit des Imperators stammende Portraitstatue, die ihn als Schutzgeist der Stadt Rom darstellt „divinisirt", ein Füllhorn in der Hand.

Ging sein Erbe auf dem Thron, Tiberius, von der Politik des Augustus, von der, wenn auch nur fingirten Selbstbeschränkung des ersten Cäsar, zu dem willkürlichen Despotismus über, der sich unter den Caligula, Nero, Commodus, Caracalla in so monströser Weise selbst geschändet hat, so hielten mit dieser Politik die Ansprüche auf den Kult, den Tiberius für seine Person in Anspruch nahm, gleichen Schritt.

In jähem Crescendo durchläuft von nun an der Wahnwitz Cäsarischer Selbstvergötterung alle nur denkbaren Stadien.

Schon der Nachfolger des Tiberius erklärt öffentlich seine Verbrüderung mit dem höchsten Gott, dessen Statue aus dem Orient nach Rom geschafft werden soll.

Nachdem eine Feuersbrunst das eigens zum Zweck jener Herbeischaffung erbaute Fahrzeug vernichtet hat, opfert der Imperator, als sein eigener Priester, seinem goldenen Abbild.

Ein in seiner Art noch drastischeres Beispiel jenes Wahnsinns — ein Ausdruck, der durchaus nicht nur figürlich zu verstehen ist — bietet die Antwort desselben Im-

perators an die aus Jerusalem abgesandten Juden, die ihn anflehen um Abstellung des Befehls: „Im Allerheiligsten des Tempels die Statue des Kaisers aufzustellen.“

Nachdem er sich öffentlich über sie lustig gemacht hat, schickt er sie fort mit den Worten: „Die Unsinnigen, sie glauben nicht an meine göttliche Natur!“

Aber was ist die komödienhafte Selbstanbetung Caligulas gegen die Exzesse der Severischen Dynastie, Exzesse wie sie z. B. von Heliogabalus, dem um 217 n. Chr. zum Imperator erhobenen syrischen Sonnengott, ausgeführt wurden! — Hatte Letzterer doch nichts Minderes im Sinn, als die Gründung einer neuen Religion, die den ganzen Olymp verdrängen sollte: die Anbetung des Sonnengottes, nach syrischem Ritus, mit Talismanen und Menschenopfern.

„Mit geschminkten Wangen, gemalten Augen, goldenen Halsketten und Armspangen“ so schildert ein Augenzeuge das Treiben des Heliogabals, „bacchantische Tänze ausführend, empfing der „unbesiegbare Priester“ des „unbesiegten Sol“ (Sonne) die Huldigung des Volkes.“

Unablässig beherrscht derselbe Wahnsinn, mit nur wenigen Ausnahmen, die Nachfolger des Augustus.

Selbst der Begründer des Christenthums als Staatsreligion, Constantin, gewinnt es nicht über sich sich desselben zu enthalten. Als eine der glänzendsten Zierden des Hippodrom läßt er zu Konstantinopel die dem Sonnengott aus Heliopolis entlehnte Porphyrsäule errichten, auf ihrer Spitze Constantins Bild in den Formen des strahlenden Sonnengottes.

Umsonst ist das eifrige, schon in der offiziellen Rehabilitirung des alten Kult durch Augustus zu Tage

tretende Bestreben der Cäsaren, durch äußern Pomp des Kultes den Mangel innerer Lebenskraft zu bemänteln.

Umsonst ihr Trachten, den Schrei nach Erlösung zu ersticken, der immer lauter aus der geknechteten Welt ertönt, — — jenen Schrei nach Wahrheit und Gerechtigkeit, der in dem Wirrwar des Cäsarischen Götterkultus weder Antwort noch Befriedigung finden kann.

Tausendfältig tönt er wieder aus dem gesammten Geistesleben der Zeit, so in jener mysteriösen Fabel: Unter Tiberius Regierung hätten Seefahrer in der Nähe der griechischen Inseln eine Stimme vernommen, die ihnen zurief: „Der große Pan sei todt". Ebenso aus der Legende von Augustus, der die Sybille befrug als der Senat ihm göttliche Ehre antrug, und von ihr die Antwort erhielt „ein König sei geboren, dessen Macht Aller Macht überstrahlen werde", während vor dem Blick des Staunenden sich der Himmel öffnete, die Jungfrau mit dem Kinde erschien und er eine Stimme vernahm, die ihm zurief: „Dies ist der Altar Gottes!"

Was anders als derselbe Befreiungsdrang äußert sich in dem fieberhaften, tumultuarischen Warten der Juden auf das verheißene zwar in irrthümlichem, d. h. politischem Sinne verstandene Kommen des Messias.

Wo wir hinblicken, überall treffen wir auf dieselben Zeichen, dieselben Symptome. So in den Schriften des größten Dichters der Cäsaren-Zeit, in welchen schon seine Zeitgenossen „die Verkündigung eines großen Jahres, eines goldenen Saturnischen Alters" sahen, so in den Philosophischen Betrachtungen Senecas und deren unleugbaren Berührung mit dem Christenthum, so in den Tagebüchern Mark Aurels.

Wer möchte in der That das Vorwalten der eben angedeuteten Gemüthsrichtung leugnen, wenn letzterer z. B. in seinen Meditationen sagt: „Das Wesen und die Bedeutung der Verhältnisse dieses Lebens sind im Allgemeinen in solches Dunkel gehüllt, daß sie nicht wenig Philosophen und nicht blos den gewöhnlichen als völlig unbegreiflich erscheinen. Auch die Stoiker bekennen, daß sie sie kaum verstehen. Dann sind auch unsere Ansichten so höchst veränderlich. Es giebt ja keinen Menschen, der sich in seinen Ansichten gleich bliebe. Ferner was nun die Güter dieses Lebens belangt, wie vergänglich und nichtig sind sie! Können sie doch das Eigenthum jedes Nichtswürdigen werden! Aber nicht minder elend steht es mit dem Geist der Zeit. Selbst die beste seiner Aeußerungen, welche Mühe hat man, sie zu ertragen, ja es kostet nicht wenig, sich selbst zu ertragen. Bei solcher Taubheit und Verkommenheit der Zustände, bei diesem ewigen Wechsel des Wesens und der Form, bei dieser Unberechenbarkeit der Richtung, die die Dinge nehmen — was da der Liebe und des Strebens noch werth sein soll, vermag ich nicht zu sehen. Im Gegentheil, es ist der einzige Trost, daß man der allgemeinen Auflösung entgegengeht. Darum trage geduldig die Zeit, die noch dazwischen liegt, und beherzige nur das, daß nichts Dir widerfahren kann, was nicht in der Natur des Ganzen begründet liegt, und dann: „Daß Du die Freiheit hast, Alles zu unterlassen, was wider die Stimme Deines Genius ist. Denn die zu überhören, kann Dich Niemand zwingen.“

Aehnlich wie mit der Geistesrichtung der eben genannten Schriftsteller, verhält es sich mit anderen bedeutsamen Er-

scheinungen der Zeit, wie z. B. mit den Bestrebungen jenes Dio von Bithynien, der unermüdlich, gleich den christlichen Aposteln und Märtyrern, als wandernder Philosoph in Städten und Märkten das Volk zu einem tugendhaften Leben anspornte.

Die Antwort auf jenen Schrei, „die gute Botschaft", „das Wort des Heils" von himmlischen Boten bei nächtlicher Weile zu Bethlehem verkündet, haben Anfangs zwar nur Wenige vernommen. Aber in stiller, sternstrahlender Nacht, von Engellippen den lauschenden Hirten auf dem Felde kundgethan, sollen, wie bald schon! Feuer und Schwert sie weiter tragen. Einen Brand entzünden, in dem die alte Welt, mürb' wie Zunder, zusammenstürzt.

Doch eh' sie ihr Ziel erreicht, welch' mühseliges Harren der Gläubigen, welch heißer Kampf, welch' blutig erkaufte Siege!

Schon während des ersten Jahrhunderts des Imperium zog die Uebersättigung an dem römischen Göttergewimmel die Abwendung vieler von der Staatsreligion und das Bestreben nach sich, in der Philosophie einen Ersatz für das Verlorene zu suchen.

An sich das Privilegium einer über das Niveau der Masse hinausgehenden Geistesbildung konnte jene nur einer verschwindenden Minderzahl, und auch dieser gewiß nur in sehr bedingtem Sinne die ersehnte Freistatt bieten. Aus Gründen, die sich von selbst verstehen verschloß sie sich als solche dem Volk, das innerhalb der Basis antiken Lebens nirgends einen Ersatz fand für den verlorenen Glauben seiner Väter, für die gewohnte Unterwerfung unter die „schicksallenkenden Mächte", zu denen jene gläubig emporsehen.

Daher die wachsende Gährung der Gemüther, besonders auch in den niederen Klassen der Gesellschaft.

Daher das Suchen nach jenem „unbekannten Gott", dessen Zeichen „das Kreuz", nach der Aussage seiner Anhänger die Welt überwinden und die schon umgestürzten Altäre der alten Götter verdrängen würde.

Nicht immer im Sinn des Hasses und der Feindschaft, wie es während der Anwesenheit des Apostels Paulus in Tessalonich geschah, erhebt sich, von Mund zu Mund fortgetragen, unter Heiden und Juden der Ruf: „Diese, die den Erdkreis bewegen, sind auch hierher gekommen. Sie thun wider des Kaisers Gebot und sagen ein Anderer sei König: „Jesus".

Während im Abendlande aus innerlichen Gründen der Polytheismus des alten Römerthums in sich selbst zerfällt, wird gleichzeitig durch den rastlosen Eroberungsdurst desselben Römerthums die, nächst dem griechischen und römischen Kult bedeutsamste Religion des Alterthums, der jüdische Jehova-Dienst seiner bisherigen staatlichen Macht beraubt.

Unter den Ausschreitungen und Exzessen ihrer Siege bereiten die letzten Götterdiener, ohne es zu ahnen, dem König, den die Sybille dem Augustus prophezeihte, mit ihm der bevorstehenden Wandlung der Dinge selbst den Weg.

Nicht nur stürzen unter den Hufen römischer Rosse, und unter dem Hagel römischer Geschütze die Mauern von Jerusalem. Auch das Szepter Jehovas, im Sinne der legitimen, bis dahin von Rom geduldeten Staatsreligion, wird mit dem Moment und zwar für immer zu nichte, wo Titus in Jerusalem seinen Einzug hält.

Auch sind aus dem, von nun an heimathlos durch die Welt irrenden Volk der Juden derer nicht wenige, die sich in ihrer Verzweiflung von dem vergebens erwarteten „siegreichen, feldherrlichen," zu dem „als Märtyrer gekreuzigten" Messias wenden.

Hinter sich das zerstörte Zion, der gleichzeitig zerstörte Glaube an die Unvergänglichkeit des Tempels, der nach einer jüdischen Tradition so lang als die Welt selbst bestehen sollte, — vor sich die Heimathlosigkeit, die Verbannung, die Noth, verbrüdern sie sich mit den gleich ihnen Geächteten, in der Todtenstadt der Katakomben, die inmitten von Verfolgung, von Noth und Tod so mächtige Lebenskeime in sich trägt.

Bereitet sich doch eben dort, gleich einem Saamenkorn, das ungesehen im Schooß der Erde wurzelt, jener Verjüngungsprozeß der Menschheit, — der Götter- und Tyrannen-Müden!

Bereitet sich doch eben dort die Wandlung der Dinge, deren schon so lang die geſklavten Völker harren!

Immer weiter greift die, zumal während des ersten Jahrhunderts des Imperium in Rom noch unterschiedslos mit dem verachteten Judenthum zusammengeworfene Sekte. „Leute", wie unter anderen Tacitus von ihnen schreibt: „die ihrer Missethaten wegen allgemein verhaßt, gemeinhin Christen genannt werden. Ein Name, der von Christus abgeleitet ist, welcher unter Tiberius Regierung zum Tode verurtheilt war. Eine Zeitlang unterdrückt, hat sich dieser fluchwürdige Aberglaube", fährt derselbe Autor fort, „auf's Neue nicht blos in Judäa, sondern auch in Rom selbst verbreitet, wo alle Schändlichkeiten und Laster Eingang

und Aufnahme finden. Anfangs hat man nur solche von ihnen aufgegriffen, die geständig waren, dann aber, durch deren Angaben geleitet, eine große Menge, welche nicht sowohl der Verbrechen als des Hasses des Menschengeschlechts überwiesen wurden.

Ihre Strafe wurde durch den Hohn verschärft. Man steckte sie in Thierhäute und ließ sie durch Hunde zerreißen. Man zündete sie an und schlug sie an's Kreuz, so daß sie bei einbrechender Nacht zu Fackeln dienten. Nero hat zu diesem Schauspiel seine eigenen Gärten geliehen und indem er bei dieser Gelegenheit ein Wagenrennen zum Besten gab, sah man ihn als Wagenlenker gekleidet, die Zügel in der Hand, erscheinen. So sehr aber jene Menschen Verachtung verdienten, so weckten sie doch Mitleid in der Brust des unbeständigen Volkes."

Umsonst der Hohn der Spötter, an denen es nicht fehlte! Sieht man doch heute noch in dem Museo Kircheriano in Rom eine Marmortafel, die auf weißem Grunde mit Rothstift gravirt, einen an's Kreuz geschlagenen menschlichen Körper mit einem Eselskopf zeigt, als Hinweis auf die Bedeutung, die man in Rom dem am Kreuz gleich einem armen Sünder verendeten „Weltheiland" beimaß.

Aber dem Spott, der den Christengott und seine schimpfliche Todesart trifft, hält der Angriff der Philosophen und Schriftsteller der Kaiserzeit, dem olympischen Göttergewimmel gegenüber, die Waage.

„Woher, so ruft, um unter vielen eines der drastischsten Beispiele zu nennen, Lucian: „Woher sind diese Atys, Korybas 2c. unter uns gefallen?

Wer ist dieser medische Mithras, mit seinem Tiaren-Kopfputz? Er kann kein Griechisch und versteht nicht, was der ihm ausgebrachte Toast bedeutet! Scythen und Geten, da sie sehen wie leicht es ist Götter zu schaffen, haben ihren Zamolcis in's Register eingeschwärzt, einen Sklaven, von dessen Hiersein niemand den Grund angeben kann. Geduld, wenn wir nicht den hundertköpfigen Anubis hätten und den Stier von Memphis: aber sie haben Priester und geben Orakel von sich.

Und du großer Jupiter, was sagst Du zu den Widderhörnern, mit denen man Deine Stirn geschmückt hat?" —

Ebenso wenig wie der Hohn, vermag der Haß, vermag die Verleumdung, die das Abendmahl in ein Weingelage, die den beim Versöhnungsfest zwischen den Gemeindegliedern ausgetauschten Liebeskuß in Exzesse schändlicher Orgien verwandelt.

Trotz des Hasses und des Blutvergießens, das weit entfernt, die Anhänger des neuen Glaubens zu schwächen, gleichsam nur den Boden düngt, aus dem letzterer um so kräftiger hervorgeht, tritt je mehr und mehr der Grabhügel von Golgatha und seine Schädelstätte an die Stelle des Olymp und seine Altäre.

Unabweislich naht für jene der Moment heran, den der Dichter des Ahasver in jener mystischen Szene aus der Festnacht Neros in so beredten Worten schildert:

„Sie gehn, sie wandeln schweigend hin, die schönen,
In ihrem Sturze doppelt rührend-schönen
Gestalten der Olympier. Die Häupter,
Die königlichen, still gesenkt, so gehn
Sie hin in die Verbannung. Von dem Gipfel
Dem lichten, des Olympus, schreiten sie
Hinunter, langsam, Trauer in den Mienen.
— — Da wandelt Jupiter,
Die königliche Juno, stolz noch jetzt,
Minerva, sie, die edle, Venus auch,
Die liebliche, um deren Lilienstirn
Zum ersten Mal ein trübes Wölkchen schwebt:
Sie wandeln hin — ein langer stiller Zug —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Dem Auge nun sind sie entschwunden.“

Unter den Nero, Decius, Diokletian mit dem Untergang bedroht, unter den Trajan, Hadrian, Septimius Severus bald hoffend, bald zagend, unter den Marc Aurel Alexander Severus, Julius Philippus, die zum Theil selbst für Christen galten, aufathmend, hat das Christenthum sich endlich unter Constantin als Staatsreligion konstituirt.

Kaum aber ist die so kampferfüllte, dreihundertjährige Spaltung der Parteien zwischen das alte absterbende, und das neu sich gestaltende Religionssystem durch Constantin wenigstens in offiziellem Sinne beigelegt, da bereitet sich in der Geschichte der alten Welt eine andere Theilung, die nicht weniger als jener geistige Kampf bestimmt ist, den Grund zu den Geschicken Italiens in der Folgezeit zu legen.

Im Gegensatz zu der Einheits-Idee des altrömischen Staates, im Gegensatz zu dem Prinzip der Konzentration

aller Kräfte auf Rom als Mittelpunkt des staatlichen Lebens, nicht nur Italiens, sondern der Welt vollzieht sich die Theilung des Reiches, von ihrem Urheber so wohlgeplant, dem Anschein nach so klug berechnet, thatsächlich so verhängnißvoll in ihren Folgen.

In feindselig gespannter Haltung stehen sich von nun an Alt- und Neu-Rom gegenüber.

Auch währt es nicht lange und die Theilung des alten Reiches zieht dessen völlige Zersetzung nach sich.

Hatte schon Constantin, durch die Neuwahl der Residenz, den Schwerpunkt des Reiches von dem Westen nach dem Osten verlegt, so erfüllt sich nach der Reichstheilung durch Diokletian und Theodosius, in der Versetzung der abendländischen Hauptstadt von Rom nach Ravenna durch Honorius eine neue, verhängnißvolle Wandlung für die von nun an völlig zu politischer Bedeutungslosigkeit herabsinkende Kaiserstadt.

Während ihre Rivalin, das goldstrahlende Byzanz, immer übermüthiger ihr Haupt erhebt, während die Götter des Kapitol gleichsam dem nunmehrigen, eigentlichen Imperator in Schaaren folgend, den Hippodrom in Konstantinopel mit römischem Glanz und römischen Schätzen füllen, liegt die alte Mutter der Völker im Sack und in der Asche.

Der inneren Einheit entbehrend, seufzend unter der Suprematie des Orients sinkt sie unaufhaltsam herab zur Beute bald ausländischer Barbaren, bald im Innern des Reiches sich bekämpfender Usurpatoren. Ueber ein Jahrhundert währt dieser sieglose Kampf, bis endlich der letzte Träger des einst so stolzen Titels eines römischen Impe-

rators die klägliche Reihe der römischen „Schattenkaiser" seit dem Aussterben der Theodosiusschen Dynastie kläglich beschließt.

Unter zahllosen Demüthigungen heranreifend, erreicht Roms Verhängniß seinen Höhepunkt endlich in dem eben angedeuteten Moment — d. h. in der Thronentsetzung des Romulus Augustulus; seinem Rivalen Odoaker weichend, verschwindet er gleichsam schicksalslos, wie der Staat selbst, der mit ihm vollends zusammenbricht, aus der Reihe der Individuen, die die Welt bedeuten.

Die Kämpfe einerseits, die Klärungsprozesse andrerseits, die Italien durchzumachen hatte, bis es sich wieder aufraffte, bis seine Kultur, nach tausendjährigem Verfall, aufs Neue die großartigen Blüthen trieb, die in den Namen: Dante, Tasso, Raphael, Michel Angelo begriffen sind, das soll im weiteren Verlauf dieser Darstellung ihren wesentlichsten Inhalt bilden.

Das mittelalterliche Italien: Papstthum und Reichsgewalt.

Ein Zeitraum von beinahe acht Jahrhunderten liegt zwischen dem Moment, den wir am Schluß unseres ersten Abschnitts in's Auge faßten: Dem Gewaltstreich Odoakers, dem mit diesem vollzogenen Zusammensturz der alten Römer-Welt und der zweiten, dem christlichen Zeitalter angehörigen Glanz-Epoche der italienischen Kultur der Renaissance, wie wir gewohnt sind das Geistesleben Italiens vom XIII. bis XVI. Jahrhundert zu bezeichnen.

Von einer eingehenden Erörterung der Geschicke, denen Italien während dieser Zeit der Erniedrigung, der Fremdherrschaft, der politischen Zerrissenheit unterworfen war, kann selbstverständlich hier nicht die Rede sein.

Zwei nationale Elemente bilden den eigentlichen Lebensnerv der Geschichte des mittelalterlichen Italiens: Das Papstthum, das ungeachtet zeitweiser Erniedrigung wie z. B. die anarchischen Zustände des IX. und X. Jahrhunderts, unter der Mehrzahl seiner Vertreter sein Szepter triumphirend über die Christenwelt ausstreckt, sein Ansehen unter

Machthabern wie Gregor VII., Innocenz III., Gregor IX. fast bis zur Allgewalt steigert. Wenn auch in beschränkterem Spielraum, nicht minder selbstherrlich zeitweise in Opposition, zeitweise in Uebereinstimmung mit dem Papstthum, entwickelt sich im späteren Mittelalter das Städteleben, auf welches wir als auf eines der wesentlichsten Momente des allgemein nationalen Aufschwungs, nach fast tausendjähriger Erniedrigung in unserem nächsten Abschnitt zurückkommen werden. Es sei darum nur so viel bemerkt, daß unter diesen Bündnissen besonders das lombardische eine hervorragende Stellung einnimmt und dem Centrum des Lombarden-Bundes der Stadt Mailand die Palme gebührt, deren todesmuthiger Sieg über seinen furchtbaren Widersacher Friedrich I. in der Schlacht bei Legnano ein moderner Historiker als „den grünendsten Lorbeer“ bezeichnet, der „Italiens Haupt seit den Römer-Zeiten umwunden hat.“

Wie mit dem Volk, dem abwechselnd unter gothische, longobardische, byzantinische und deutsch-römische Macht-Uebergriffe gebeugten, verhält es sich mit der unter demselben Joche schmachtenden alten Weltstadt.

Inmitten der tiefsten Erniedrigung bleibt ihr der unvergängliche Nimbus ihrer Traditionen.

An diese Traditionen hört sie nicht auf zu appelliren, auf dieselben hinweisend, als auf eine Bürgschaft ihrer unveräußerlichen Rechte.

Mag Ravenna, der stolze Herrschersitz der Gothen, von griechischen Künstlern unter Theodorich in ein zweites prunkendes Byzanz verwandelt, mag später Pavia als Residenz der Longobarden den politischen Primat für sich

in Anspruch nehmen. Ihre alte Majestät können jene ihr nicht rauben.

Sie ist und bleibt die Pulsader des öffentlichen Lebens der Völker.

Trotz seines Verfalls nach den jählings darüber hingegangenen Gothen-, Hunnen- und Vandalen-Stürmen zwingt der unvergängliche Zauber Roms den Helden und Sieger Theodorich zu andächtiger Bewunderung.

Nachdem er am Apostelgrabe gebetet hat, hält er seinen Umzug durch die Stadt.

An dem Trajan-Forum, dem Kolosseum, den Thermen, vor ehernen Elephanten der Via sacra hält er voll Ehrfurcht still und er verewigt seinen Besuch durch einen Dekret zum Schutz der Monumente und Ruinen.

So bewährt sich, wenn auch in anderem Sinne als dem früheren, der alte Zauber Roms. Ja — es kommt die Zeit, wo die scheinbar für immer untergrabene Herrschaft sich insofern noch absoluter gestaltet denn je, als kein irdisches Feuer sie verzehren und kein Blutvergießen sie zerstören kann!

„Die „Parzen," lautete eine alte Prophezeiung, „haben Dir ein Szepter in die Hand gegeben, welches nicht zerbricht."

Als in den Tagen Leo's des Großen der Hunnenkönig mit seinen Schaaren drohend vor den Thoren Roms stand, beugte sich Attila, der Unbezwingliche, den die geängstete Welt „Die Zuchtruthe der Völker, die Gottesgeißel" nannte, dem Machtspruch des römischen Bischofs. Auf Leo's Mahnung wandte er sich mit seinen Schaaren zur Umkehr.

Zweimal wiederholen sich ähnliche Vorgänge unter den Longobarden.

Das eine Mal unter dem mächtigsten ihrer Herrscher, Liutprant, der im Jahre 728 auf den Befehl Gregor's II. „der Stadt der Apostel und Märtyrer zu schonen", statt feindlich in ihre Mauern einzudringen an das Apostelgrab wallfahrtet „und Krone, Waffe und Mantel als Weihgeschenk zurückläßt"; das zweite Mal unter Rachis, der zur Zeit des Papstes Zacharias die Stadt Perugia belagert und gleich seinen Vorgängern Attila und Liutprant auf päpstlichen Befehl von seinem Vorhaben abläßt.

So erhebt sich über dem umgestürzten Cäsaren-Thron immer gewaltiger der Stuhl Petri, Fürsten und Völkern gebietend!

Die Wiederherstellung des west-römischen Imperiums durch die Kaiserkrönung Carls des Großen, die Initiative zur Befreiung des heiligen Grabes, die angesichts des erzitternden Abendlandes vollführte Kirchenbuße Heinrichs IV. in Canossa, der Blut- und Todtenacker der Provence während der Verfolgung der Albigenser, das nicht minder konsequent als jenes durchgeführte Vernichtungs-Programm gegen die Staufer: solcherart sind die Thatsachen die — wie sehr sie auch im Einzelnen verschiedene, ja entgegengesetzte Richtungen verfolgen — dennoch gleicherweise die Machtstellung Roms im Mittelalter bezeichnen.

Aus den Blutszenen wie die gothischen, griechischen, longobardischen Ueberfälle, wie später die einheimischen Usurpatoren — so das Tyrannen-Geschlecht der Theodora und Marozia im X. Jahrhundert und ihre Nachfolger, die Crescentier, die Tusculaner, die Colonnesen, — wie

endlich fast jede neue Kaiserkrönung seit der Wiederherstellung des abendländischen Imperium sie mit sich brachten, erhebt Rom sich immer wieder, wie gegen den Untergang gefeit, aus seinem Elend.

Klagend ruft am Beginn des VII. Jahrhunderts, Gregor I., der gewaltigsten Einer unter den Nachfolgern auf dem Stuhl Petri im Hinblick auf die Weltstellung des alten Rom im Vergleich mit seiner gegenwärtigen politischen Lage als Zankapfel der Longobarden und Byzantiner: „Verwüstete Aecker, zur Einöde gewordenes Land, die Gebeine in Staub zerfallen, das Fleisch verrottet“.

In dieselbe Zeit der politischen Erniedrigung aber fallen die mit jedem Jahrzehnt zunehmenden Züge frommer Wallfahrer „nach Rom, der Stadt der Apostelfürsten“, dem über alle anderen erhöhten Bischofsitze, den der Welt-Heiland im Auge hatte als er zu Petrus die Worte sprach: „Du bist der Fels, auf den ich meine Kirche baue“.

In erschütternden Worten ist die Noth der Zeit, deren politische Stürme in dem Moment, wo Gregor der Große seinen Pontifikat antrat, noch durch das grauenhafte Wüthen der Pest verschärft, uns in seinen Briefen und Homilien geschildert worden: „Seit ich die Schultern meines Geistes dieser Last des bischöflichen Amtes unterzogen habe, kann ich meine Seele nicht mehr sammeln, weil sie nach vielen Seiten hin- und hergezogen wird.

Bald muß ich über die anstürmenden Schwerter der Barbaren seufzen, und die Wölfe fürchten, welche der zusammengedrängten Heerde nachstellen. Bald muß ich gewisse Räuber mit Geduld ertragen. Wenn Ihr mich liebt, weinet um mich!“ und wieder: „Nicht nur der Römer

Bischof bin ich geworden, sondern der Longobarden, deren Recht das Schwert, deren Gunst Strafe ist. Die Fluthen der Welt dringen so auf mich ein, daß ich verzweifle das von Gott mir anvertraute gebrechliche Schiff in den Hafen zu steuern, während meine Hand inmitten tausendfacher Stürme das Steuer hält."

In dasselbe Jahrhundert der politischen und sozialen Bedrängnisse, theils durch byzantinische Willkür, theils durch longobardische Eroberungs-Gelüste hervorgegangen, fällt — um hier noch einmal auf die Doppelstellung Roms im Mittelalter hinzuweisen — der schöne Hymnus, der ohne Zweifel in jener Zeit der sich mehrenden Pilgerzüge als Ausdruck der allgemeinen Stimmung der Zeit gelten darf:

„O Roma, edle Stadt, du weltherrschende,
Hoch ob allen Städten erhabene,
Rosig im Märtyrerblut geröthete,
Weiß von Jungfrau Lilien erglänzende:
Grüße dir bringen wir, hehre, durch jegliche
Zeit, und entbieten dir Heil durch Jahrhunderte.

Du, dessen Vollgewalt aufschließt das Himmelsthor
Petrus, den Bittenden leih' gnädiglich dein Ohr,
Wenn den zwölf Stämmen du als Richter sitzest vor,
Dann richte mildgestimmt ob dieser Beter Chor
Und Allen, die zur Zeit jetzt fleh'n zu dir empor
Geh' gnadenreicher Spruch aus deinem Mund hervor.

Paulus, vertritt die Schuld von uns'rer Sünden Zahl,
Der muthig einst besiegt die Weisen allzumal;
Du als Verwalter jetzt bestimmt im Himmelssaal
Theil' uns die Spenden zu der Gottesspeisen all,
Auf daß der Weisheit, die dich füllte, voller Schall
Durch deiner Lehre Kraft hell in uns wiederhall!"

So bewährte sich inmitten allen Elends und aller Erniedrigung während jener Zeit „gewaltthätiger Noth", von den Tagen Odoakers bis zum Ausgang der Hohenstaufen und der sicilianischen Vesper, deren Sturmgeläut schon eine neue Aera verkündet, der zuvor erwähnte Gesang Melinnos der Lesbierin „Von dem Szepter, das nicht zerbricht!"

Im Hinblick auf die Stellung der Kirche im Mittelalter — eine Stellung, die unter Einzelnen der zuvor genannten Päpste wie Gregor VII., Innocenz III. nicht nur eine geistliche, sondern zugleich die erste weltliche Macht repräsentirt, — liegt die Frage nahe: „Während die autoritätsbedürftige Welt statt unter die Cäsaren Roms sich nun unter seine Bischöfe beugt, in denen sie die unantastbaren, weil durch ihn selbst sanktionirten Stellvertreter Christi anerkennt, während mit einem Wort die politische und soziale Existenz des heidnischen Rom von dem siegreichen Christenthum verschlungen ward, wie steht es um das Denken und Empfinden des Volkes, um alle meist mit jener untergegangenen Kultur verflochtenen sittlich-religiösen Begriffe und Anschauungen?

Verschwanden sie aus dem Gemüth des Volkes, wie die Götterbilder von deren umgestürzten Altären?

Selbst der flüchtigste Blick auf den thatsächlichen Gang der Dinge zeigt uns, daß dies nicht der Fall ist.

In der That stehen sich die Kontraste, die das religiöse Leben des Mittelalters beherrschen, kaum minder grell und unvermittelt gegenüber, als die oben angedeuteten Gegensätze in der Weltstellung Roms.

Treibt das Heidenthum unter den tausend Formen des Aberglaubens, in den höheren Klassen bemäntelt und

übertüncht, in den niederen offenkundig heute noch sein Wesen! wie stünde völliges Zurücktreten desselben im Mittelalter zu erwarten, das ja den langsamen Umbildungsprozeß des antiken in den modernen Menschen ausschließlich in sich zu verarbeiten hat.

Die von dem Heidenthum entlehnten Bräuche und Sitten, die sich während der ersten christlichen Jahrhunderte, trotz der tödtlichen Spannung zwischen den Bekennern der alten und der neuen Religion, in den Kult des „unterirdischen" Rom (der Katakomben) einschlichen, und sich mit demselben verschmolzen, bilden einen besonderen Abschnitt unseres Werkes (siehe Cicerone Band. I Kap. 3).

Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir während der Folgezeit in den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens.

Noch im V. Jahrhundert ist in Rom das Vorgehen der Behörde erforderlich, um den fortdauernden Resten des alten Glaubens Einhalt zu thun. In dieselbe Zeit fällt die Ausschließung hochadliger Familien aus öffentlichen Aemtern wegen ihrer Hinneigung zum alten Götterdienst.

In demselben Moment, wo sich durch Schließung der Philosophen-Schulen zu Athen im Jahre 529 eine neue entscheidende Maßregel gegen das Fortbestehen einer heidnischen Institution in der christlichen Welt vollzieht, zerstört der heilige Benedikt an der Stätte, wo er das berühmteste Kloster Italiens gründet, die letzten Altäre Apolls, dessen heimliche Anhänger noch in der Wüsten-Einsamkeit von Monte Cassino ungestört ihr Wesen trieben.

Aber nicht nur unter den prinzipiellen Anhängern des alten Glaubens haben wir das fortdauernde Heidenthum zu suchen.

In den Schluß des IX. Jahrhunderts, welches wir schon zuvor als das Stadium der tiefsten Entartung des Papstthums bezeichneten, fällt der Rache-Akt eines aus der allgemeinen Anarchie hervorgegangenen Papstes an seinem Vorgänger. Abgesehen von der Brutalität der Handlung kennzeichnet sich derselbe auch sonst seinem Wesen nach als auf heidnischen Anschauungen beruhend.

Es war zur Zeit der Kämpfe um die Kaiserwürde zwischen den letzten Carolingern und den mächtigen Territorial-Herren von Spoleto, von denen zwei, Guido und Lambert, bereits die Kaiserkrone getragen haben.

Im Jahre 896 wird Lambert besiegt durch den deutschen Arnulph, den östlichen Erben der Carolinger.

Der Papst Formosus, der zuvor Vater und Sohn, Guido und Lambert, zum Kaiser gekrönt hat, ruft von letzterem, Lambert, bedrängt, den deutschen Arnulph zur Hülfe.

Von Lambert in der Engelsburg gefangen gehalten, wird der Papst, nach dem Siege Arnulph's über Lambert, von dem Ersteren in Freiheit gesetzt.

Es erfolgt darauf die Kaiserkrönung Arnulph's durch den befreiten Formosus. Kaum aber hat Kaiser Arnulph der Stadt Rom den Rücken gekehrt, so regt sich von Neuem die Partei der Spoletiner.

An Stelle des wenige Wochen nach der Krönung Arnulph's von jähem Tode ereilten Formosus wird Stefan VII. durch den Anhang der Spoletiner gewaltsam auf den vakanten Papstthron eingesetzt.

Als Kreatur der Letzteren und ihres Anhangs beschließt der neue Papst, seinen Pontifikat durch einen

Racheakt an seinem Vorgänger, dem Parteigänger der Karolinger, einzuleiten.

Zu diesem Zweck wird die Leiche des verstorbenen Papstes aus dem Grabe gezerrt. Im Beisein der Kardinäle wird der Todte, nachdem er schon neun Monate in der Gruft gelegen, auf den päpstlichen Stuhl gesetzt. Unter einem nichtigen Vorwande befiehlt Stefan das Todtengericht über ihn zu halten.

Nach der erfolgten Verdammung werden dem Leichnam die päpstlichen Gewänder, die Abzeichen seiner Würde, vom Leibe gerissen, die Finger der rechten Hand, mit der er den Segen zu ertheilen pflegte, werden ihm abgehauen, die verstümmelte Leiche wird endlich wieder vergraben, aber nochmals aus der Gruft gerissen und endlich den Wellen der Tiber überliefert.

In diese Epoche der äußersten Entartung des Klerus, die allgemein in Exzessen, wie der eben geschilderte, ganz der Auflösung jeder gesellschaftlichen Ordnung in allen Klassen der Bevölkerung entspricht, fällt denn auch die erste große, tiefgreifende, aus dem Klerus selbst hervorgehende Reaktion.

Sie geht zu Anfang des X. Jahrhunderts von Odo und Majolus, den beiden ersten Aebten von Cluny, aus.

Von Frankreich aus sich weiter verbreitend, faßt sie bald auch in Italien Wurzel, wo sie sich in den mächtigen Gestalten eines St. Nilus und St. Romuald, zur Zeit Otto's III., eines Hildebrand und eines Pier Damian fortpflanzt, zur Zeit des zweiten Saliers, „des Retters“, wie Pier Damian den Kaiser bezeichnet, „der mit dem

Schwert der göttlichen Macht die vielen Köpfe der Hyder der simonistischen Ketzerei getrennt hat."

„Ich halte dafür," heißt es des Weiteren in den Schriften des berühmten Einsiedlers von Fonte Avellana*) über diesen gewaltigsten Repräsentanten des Salischen Hauses und die durch Heinrich bewerkstelligte Beilegung des Schisma: „daß dieser Kaiser über die Feinde der Kirche einen Sieg erfocht, wie Constantin, indem er verhinderte, daß in der Kirche ein Sitz der Pest erhöht blieb."

Nicht minder bezeichnend für die Zustände, denen der große Salier durch die Berufung Clemens II. ein Ende machte, ist ein von demselben Autor, aus der Einsamkeit seines geliebten Klosters an Clemens gerichtetes Schreiben: „Wozu," so wendet sich Pier Damian, nachdem er von der Krönung Clemens II. aus Rom in die Einsiedelei von Fonte Avellana zurückgekehrt ist, „wozu die Rückkehr des apostolischen Stuhles aus der Nacht zum Licht, wenn wir noch in der Nacht schmachten müssen? Wir blicken zu Dir empor als dem Retter Israels! Dich gab uns der allmächtige Gott an Seiner Statt. Mit Dir waffnete er seine Kirche. Suche daher, allmächtiger Herr, die jetzt verschmähte und mit Füßen getretene Gerechtigkeit wieder aufzurichten. Handhabe so kräftig die Strenge der Kirchenzucht, daß der Hochmuth der Rechtlosen zu Falle komme, immer mehr erstarke der Demüthigen Hoffnung auf den Sieg des Guten!"

Kaum läßt sich ein tiefer greifender Umschwung denken, als wie er sich nach dem Tode des zweiten Saliers um

---

*) Pier Damian.

1056 in dem Verhältniß zwischen Reichsgewalt und Kirche vollzog.

So hoch auch schon die Schwankungen im Gleichgewicht der beiden Mächte gingen, die sich seit der Krönung Carls des Großen in die abendländische Welt theilten, einen Höhepunkt des Konflikts, wie er sich in dem Büßergang Heinrichs IV. nach Canossa vollzieht und in dessen Folgen — furchtbarer für den Sieger selbst als für den Besiegten — in dem Guiscardschen Brande Roms, hatte die Geschichte bis dahin noch nicht zu verzeichnen.

Pipin, der Frankenkönig, als er im Jahre 754 unweit des Schlachtfeldes Attilas sein Schutz- und Trutzbündniß mit dem heiligen Stuhl gegen die Lombarden beschwor, gab sich bei dieser Gelegenheit den bezeichnenden Titel: „Defensor oder Protector ecclesiae.“

Zwei Jahre später legte des fränkischen Siegers Bevollmächtigter, der Abt von St. Denis, die Schlüssel der von dem Longobarden Aistulf ausgelieferten Städte des Exarchats*) auf das Apostelgrab nieder.

Mit diesem Akt gewann die einst von dem Vorgänger Aistulfs, dem Longobarden Liutprant, durch die Schenkung der Stadt Sutri um 727 angebahnte Begründung des Kirchenstaates ihre eigentliche Ausgestaltung.

Als Karl der Große, der Sohn und Nachfolger Pipins, in Rom aus der Hand des Papstes die Kaiserkrone empfing, besiegelten beide Theile, sowohl der Kaiser, als der Papst

*) Das Exarchat umfaßte das Gebiet von Ravenna, die heutige Romagna und den Küstenstrich bis Rimini und Ancona.

mit dem Akte, der sich am Weihnachtstage im St. Peter vollzog, von Neuem das zwischen Pipin und Stefan II. geschlossene Bündniß.

Als nach dem kläglichen Verfall, sowohl der Reichsgewalt, als auch des Papstthums zur Zeit der letzten Karolinger, erstere, d. h. das Reich unter Otto I. sich glänzend erneute, bewährte Otto dasselbe nach Einheit zwischen Staat und Kirche strebende Prinzip der beiden ersten Karolinger.

Weder Otto dem Großen, noch auch seinem Sohne und Nachfolger war es vorbehalten, den Gräueln des Schisma, den meist mit dem Blut ihrer Vorgänger besudelten Papsterhebungen des X. Jahrhunderts ein Ende zu machen.

Nichts destoweniger entsprach ihre Politik der Einheits-Idee Karls des Großen und Leo III., als dem einzigen möglichen Fundament zu einer Sicherstellung beider Mächte.

Dieselben Tendenzen verfolgte Otto III., in dessen Regierungszeit die energische Opposition des französischen Episkopat gegen die moralische Versunkenheit des Papstthums fiel.

„Der mit Lastern befleckte römische Stuhl", so erklärte sich der im Jahre 991 mit Absetzung bedrohte Erzbischof Arnulph auf einer, bei Gelegenheit der zur Erledigung wichtiger politischer Streitfragen nach Reims berufenen Kirchenversammlung, „habe das Recht verloren, die Christenheit zu regieren."

Zwar büßten sowohl Arnulph, als auch sein Nachfolger im Episkopat zu Reims, der gelehrte, jenem gleichgesinnte Gerbert (der spätere Sylvester II.) ihr Amt ein, aber die Reform, zu Beginn des X. Jahrhunderts bereits von Odo, dem Begründer der Abtei von Cluny, angebahnt, nun von Neuem entfacht, ließ sich nicht mehr unterdrücken.

Sie fand ihre glänzenden Vertreter noch zur Zeit Otto's III., sowohl in den durch Otto auf den Thron erhobenen Päpsten: in dem charakterfesten Gregor V., dem mit ihm in einem Alter stehenden Vetter des jugendlichen Kaisers, und dem genialen Gerbert (Sylvester II.), seinem ehemaligen Lehrer. Sie fand sie nicht weniger in den gleichzeitigen Aebten von Cluny, die Beide, sowohl Majolus, als der von ihm selbst erkorene Nachfolger Odilo*), die von ihrem großen Vorgänger ausgegangene Bewegung mit priesterlichem Eifer und wahrhaft apostolischer Hingabe förderten.

Unter Conrad, dem ersten Salier, hatten die Angelegenheiten der Kirche sich vollends getrübt. Und zwar nicht ohne Mitschuld des Kaisers, insofern als er dem lasterhaftesten der Päpste aus dem Geschlecht der Tusculaner, den schon gleichzeitige Schriftsteller als einen „Schandflecken in der Geschichte des Papstthums" bezeichnen, Benedikt IX. seinen Schutz gewährte, den vor der tobenden Wuth des Volkes aus Rom flüchtenden Wüstling gewaltsam wieder in die so schlecht gehandhabte Würde einsetzt.

Wie das Verhältniß zwischen Staat und Kirche sich unter dem zweiten Salier, dem mächtigen Heinrich III. gestaltete, ersahen wir bereits aus dem oben angeführten Zeugniß seines Zeitgenossen Pier Damian, der ihn den Wiederhersteller der Würde des Stuhles Petri nennt.

Die Erledigung des sogenannten „Drei-Päpste-Skandals" unter den gleichzeitigen Prätendenten Gregor VI., Benedikt XI. und Silvester III., durch die Berufung Suitgers von Bamberg (Clemens II.), des strengen Verfechters

*) Nicht zu verwechseln mit Odo, dem Begründer der Abtei von Cluny.

der Clunyschen Reform, die Erhebung Brunos von Toul (Leo IX.), nachdem sowohl Clemens II., als sein Nachfolger Damasus II. muthmaßlich an Gift gestorben waren, Beides war das Werk Heinrichs III.

Den Reform-Bestrebungen Clemens II. machte der kaum zwei Jahre nach seiner Wahl erfolgte Tod ein vorzeitiges Ende. Von seinem großen Nachfolger Bruno (Leo IX.), der, von vornehmer Geburt, dem Salischen Hause verwandt, trotz der Bestätigung seiner Wahl durch den Kaiser, barfuß, als Pilger in Rom einzieht, seinen eigenen Worten gemäß entschlossen, „sein Amt nur aus der Hand des Volkes empfangen zu wollen," von ihm rühmt einer seiner Nachfolger: „Durch Leo IX. sei die ganze Kirche verjüngt worden, ein neues Licht scheine mit ihm anzubrechen." Somit hatte Heinrich die Bezeichnung, mit der Pier Damian ihn ehrt, wohl verdient.

Was hätte ihm, dem Freund und Beschützer der Kirche, ferner gelegen, als die Ahnung von den Verwickelungen der Folgezeit zwischen seinem Sohne und dem Manne, der auf seinen, des Kaisers Wunsch, Bruno von Toul auf seiner Romfahrt begleitete — Hildebrand, dem es vorbehalten war, unter seinem Papstnamen Gregor VII. in der Geschichte dazustehn als Wahrzeichen der päpstlichen Universal-Macht.

Vierzehn Jahre vor der Erhebung Hildebrands auf den Papstthron, legte Pier Damian, der Vorkämpfer der Hildebrandschen Reform, schon im Jahre 1059, sein die Zeiten Gregors VII. anbahnendes Bekenntniß ab.

Es handelte sich um ein neues Dekret, zum Zweck der Reinigung der Papstwahl von unbefugter weltlicher Ein-

mischung. „Die Kardinäle," so äußert sich Pier Damian in einem Schreiben an die unter Nicolaus II. zur Erledigung der Frage einberufene Synode, „sind die geistlichen Senatoren der allgemeinen Kirche, und ihre höchste Aufgabe ist es, das Menschengeschlecht den Gesetzen des wahren Kaisers, Christus, unterthan zu machen."

Dem Anspruch auf die Bethätigung an der Wahl durch den irdischen Kaiser — bei der Kaiserkrönung Heinrich III. erst ward dieselbe dem Kaiser öffentlich durch das Volk übertragen — ist somit bereits die Parole geboten.

Als Hildebrand, unter eifriger Bethätigung des Einsiedlers von Fonte Avellana, den päpstlichen Thron bestieg, faßte er sein System, das nichts Anderes ist, als die Bestätigung der von seinem Freunde und leidenschaftlichen Kampfgenossen verfochtenen Reform in die Worte zusammen:

„Die Kirche muß frei sein von Menschengewalt.

„Der Altar steht nur unter Gott, wie er nur von Gott ist.

„Die Kirche ist sündhaft, weil sie unfrei ist. Um gereinigt zu werden, muß sie frei werden, frei durch ihr Haupt, den Papst. Wie der Geist des Irdischen bedarf sich zu nähren, so auch die Kirche. Deßhalb bedarf sie dessen, der das Schwert hat, des Kaisers. Zum Wohl von Kirche und Welt müssen Priesterthum und Königthum einig sein, sie sind die beiden Lichter der Welt, Sonne und Mond, jenes das größere, dieses das kleinere.

„Wie der Mond nur durch die Sonne leuchtet, so ist die Kaisermacht nur durch das Papstthum, weil der Papst nur durch Gott ist. Seine Macht steht über den Thronen

der Erde. Unter ihm ist Alles, Weltliches wie Geistliches gehört unter seinen Richterstuhl. Die Kirche, die Mutter Aller, gebietet Kaisern wie Königen, wie Bischöfen und Aebten: sie giebt ihnen die Macht, sie kann sie ein- und absetzen. Vom Haupt der Kirche muß die Besserung und Erneuerung ausgehen. Wer die Kirche bedrängt, ist nicht ihr Kind und wird von ihr ausgestoßen und entfernt aus der Gesellschaft der Menschen."

Es ist gleichsam der vorgezeichnete Schlachtplan, nach dem Gregor VII. gegen Heinrich IV., nach dem seine Nachfolger Innocenz III., Gregor IX., Clemens IV. gegen die Staufer verfuhren, der uns hier in klarer Fassung entgegentrat.

Was anders als eine Wiederholung, ja Verschärfung des Hildebrandschen Systems ist z. B. das im Jahre 1236 von Gregor IX. an Friedrich II. gerichtete Schreiben.

„Gott habe den apostolischen Stuhl zum Richter über den Erdkreis gesetzt. Constantin habe dies anerkannt, indem er dem Papst Insignien und Szepter des Kaiserthums übergeben habe, die Stadt mit ihrem Ducat, das Reich für ewige Zeit, indem er selbst sich im Osten eine neue Stätte gewählt habe. Der heilige Stuhl habe Karl dem Großen und seinen Nachfolgern durch Salbung und Krönung Reichsgericht und Schwertgewalt übertragen, ohne von seinem oberherrlichen Rechte Etwas zu vergeben."

Die Opposition, die Heinrich IV. den hierarchischen Uebergriffen Gregors VII. entgegensetzte, indem er ihn auf dem Wormser Konzil mit den Worten: „Hildebrand nicht Papst, sondern falscher Mönch", für abgesetzt erklärte, büßte er ein Jahr später in öffentlicher Kirchenbuße

zu Canossa. Gregor hingegen sah im Jahre 1084 unter seinen eigenen Augen, durch Eingriff seines furchtbaren Bundesgenossen, des Normannen Guiscard, Rom in Flammen aufgehen.

So groß war die Verzweiflung im Volk, daß Gregor, nach der grauenhaftesten Verwüstung der Stadt seit Alarich, nicht in Rom zu bleiben wagte.

Nachdem er noch einmal den Bann gegen den Kaiser, und den von jenem erhobenen Gegenpapst erneuert, folgt er seinem furchtbaren Beschützer nach Salerno, um dort, wie er selbst sich auf seinem Sterbebett äußerte, in der Verbannung zu enden.

Beide Theile, sowohl der Besiegte als der Sieger — denn als solcher stand der Papst trotz Allem ja doch dem Kaiser gegenüber — hatten dem hier schon auf ein Aeußerstes zugespitzten Konflikt somit ihren Tribut entrichtet.

Ganz und furchtbar ging die Saat, die Gregor VII. mit Aufstellung seiner Hierarchie gesät, jedoch erst in seinen Nachfolgern auf.

Stufenweise sehen wir von Innocenz III. an bis auf Clemens IV. die anfangs blos auf „Unterwerfung der Reichsgewalt“ beschränkten Manipulationen ausarten in offenkundigen, jeden Kompromiß ausschließenden, Vertilgungskrieg.

In der verhängnißvollen Nebenbuhlerschaft um die „Alleingewalt“, glaubt trüglicher Weise Innocenz schon das letzte Wort gesprochen zu haben!

Nicht der Schluß, sondern nur der Anfang des Kampfes war es, den er in Szene gesetzt, ein Kampf, der von seinen Nachfolgern mit eherner Beharrlichkeit fort-

gesetzt, je mehr er sich dem Abschluß nähert, um so rücksichtsloser sich zu einer Art Henkersarbeit ausgestaltet.

Er steigert sich in dem Verfahren Gregors IX. und Innocenz IV., der sich und der Kirche den Schwur leistet: „Die Natterbrut der Staufen auszurotten", der sich auf seinen Grabstein die Inschrift setzen läßt: „daß er die Schlange Friedrich „Colubrum Fridericum", zertreten habe"; er erreicht seinen Höhepunkt unter Clemens IV., der Manfred, Friedrichs II. schönen, glänzend begabten Sohn, als den „giftgeschwollenen Sprößling des Drachen" bezeichnet, gegen den er den „frommen" Anjou, „den Stab seines Alters", den „Atleten der Kirche", wie er ihn nennt, zum Vernichtungskampfe aufruft.

Nachdem Friedrich II., der im Bann gestorbene Kaiser, in der glorreichen Gestalt seines Sohnes Manfred, „der schön und blond war und von edlem Ansehn", wie Dante ihn schildert, noch einmal aufgelebt ist, nachdem es Manfred gelungen ist durch die Einnahme Neapels den Muth der Kaiserlichen noch einmal zu beleben, vollendet Karl von Anjou das auf dem Papstthron des XIII. Jahrhunderts erblich gewordene Werk des Hasses gegen die Staufen — oder, was dasselbe heißen will, den Vernichtungsplan gegen die Reichsgewalt.

In jäher Folge vollzieht sich in den zwei Jahren, die zwischen der Schlacht von Benevent und der von Tagliacozzo liegen, das Verhängniß der letzten Hohenstaufen.

War Manfreds Tod auf dem Schlachtfeld von Benevent — trotz der Beschimpfung seiner Leiche durch den Bischof von Cosenza an seinem ehemaligen Gebieter, der ihm den Grabhügel nicht gönnend, den der Feind selbst

über den Edlen aufgeworfen, den todten Manfred aus dem Grabe reißt und seinen Leichnam außerhalb der Grenze seines Reiches den Raubthieren zur Speise auswirft — war Manfreds Heldentod trotz dem Allen doch ein königlicher im Vergleich mit der Szene, der zwei Jahre später Neapel als Schauplatz dient: der jugendliche Konradin, der unter den Augen seines grausamen Henkers, des Anjou, angesichts des lachenden Golfes, wo er eben erst gehofft als Kaiser und König seinen Einzug zu halten, das Blutgerüst besteigt, und unter dem lauten Aufschrei seines Leidensgenossen, Friedrich von Oesterreich, sein Leben endet.

Einst, in den Tagen Otto III., als das zweite Jahrtausend der christlichen Aera anbrach, mit welchem, nach der Prophezeiung der Astrologen, der Weltuntergang hereinbrechen würde, ertönte von tausenden von Lippen in angstvollem Flehn zum Himmel getragen, ein im Volk entstandener Hymnus. Er lautet:

„Horch auf, o Erde, höre, hört ihr großen Meere,
Horch auf, o Mensch, denn es gilt Allen,
Die unter der Sonne wallen;
Es kommt, es naht der Tag des Zorns, der schwere,
Der grause Tag, der bittre Tag,
An dem der Himmel weicht,
Die Sonn' wird roth, der Mond erbleicht,
Der Tag wird Nacht,
Zur Erde stürzt der Sterne Pracht;
Elende weh! Elende weh!
Was rennst Du Mensch den Freuden nach!“

Die allgemeine Stimmung, deren Echo, gleich einem Sterbeschrei, aus jenem altmittelalterlichen Volksgesang wiedertönt, hat sich in dem Moment, den wir hier ins Auge faßten, noch einmal der Völker bemächtigt.

Wo wir hinblicken scheint ein Todeszucken durch die Welt zu gehen. Auch ist es in der That nicht anders: das Alte muß sterben, daß Neue unter Schmerzen geboren werden!

In den Hohenstaufen sehen wir ein Geschlecht von Helden mannhaft gegen die Uebergriffe der Hierarchie für ihre Rechte kämpfen.

Aber welcher Art sind mitunter die Mittel, deren sie sich zur Wahrung dieser ihrer Rechte bedienen!

Um hier unter vielen nur ein Beispiel herauszugreifen: Ihr von Vater auf Sohn vererbter Bundesgenosse — den sie als solchen anzuerkennen sich nicht scheuen — ist das furchtbare Brüderpaar Ezzelin und Alberigo von Romano, dessen Name ein solcher Nimbus des Schreckens umgiebt, daß ein gleichzeitiger Chronist eine der charakteristischesten Erscheinungen der Zeit, „die Flagellanten", mit dem Treiben des entmenschten Tyrannenpaares in Verbindung setzt, und mit den Schauern, die das ihrer würdige Ende im Volk erregt.

„Um sein Haus", wie der Chronist, der die Kriege Ezzelins mit dem guelfischen Städtebund schildert, ihn mit seinen eigenen Worten reden läßt, „von Schlangen, Scorpionen und anderen Ungeziefern zu reinigen, hat Ezzelin ein öffentliches Schlachthaus in Padua aufgeführt, so daß man diejenigen glücklich prieß, welche durch die Wohlthat des Todes aller Qualen entzogen, bei zwanzig und mehr auf Karren zur Citadelle hinausgefahren wurden, wo man

sie mit so leichter Erde bedeckte, daß Nachts die Wölfe die Leichname hervorzerrten“. So groß sind die Schrecknisse, die er um sich breitet, daß in seinen Tagen die Predigt, das Bekenntniß des Glaubens und der Sünde verstummt; denn selbst die heiligen Orte wagt man, aus Scheu vor ihm, nicht zu besuchen rc.“

Endlich aber schlägt auch ihm, dem Furchtbaren, die Stunde der Vergeltung: es war am Tage der Schlacht von Cassano, wo er zu einem Haupttreffen mit seinen Gegnern, den Päpstlichen, gerüstet, eben erst erklärt hatte: „So große Dinge verrichten zu wollen, wie sie die Lombardei seit den Tagen Karls des Großen nicht gesehen.“ Die „glückverheißende Erscheinung“, die er in der Nacht vor der Schlacht im Traum gesehen haben will, die Sieg verkündenden Himmelszeichen, von denen seine Wahrsager ihm berichten, sollten sich nicht bewahrheiten.

Er verlor die Schlacht, und ward durch einen Keulenschlag tödtlich am Kopf getroffen.

„Den auf die Wunden gelegten Verband riß er ab, wies auch die kirchlichen Sakramente von sich, die Verachtung gegen seine Feinde verließ ihn auch im Tode nicht.“

Trotz aller Greuel, mit denen er seinen Namen befleckt, ward ihm jedoch, wie der Chronist, der den Vorgang schildert, hinzufügt, ein ehrenvolles Begräbniß zu Theil.

Ein weniger glimpfliches Ende war seinem Bruder, dem minder berühmten aber nicht minder furchtbaren Alberigo vorbehalten.

Zur Zeit des Sturzes Ezzelins hält Alberigo sich in dem Schloß San Zeno auf, wo die Schätze Ezzelins aufbewahrt liegen.

Während die Thore sich durch Verrath dem Feinde öffnen, gelingt es ihm noch, sich mit Weib, Kindern und Mannschaft in einen festen Thurm zu retten. Jeglicher Lebensmittel baar, vom Feind umzingelt, sieht er sich hier mit den Seinigen dem Hungertode preisgegeben.

Auf Alberigos freiwilligen Vorschlag „sich mit seinem Weibe und seinen Söhnen unter der Zusicherung einer schonenden Behandlung dem Feinde auszuliefern" gewährte der Guelfenführer, Markgraf von Este, der Mannschaft freien Abzug.

Ihm aber, der nie dem Feind sein Wort gehalten, wird nun sein Thun mit gleicher Münze heimgezahlt.

„Als dann Alberigo am 26. August sich dem Feinde überlieferte, legte man ihm ein hölzernes Gebiß in den Mund, führte ihn und die Seinen unter dem Klang der Instrumente im Lager herum und vertheilte die Elenden unter drei der verbündeten Städte um von ihnen gerichtet zu werden.

Mit seinen sechs Söhnen fiel Alberigo durch das Schwert; ihre Körper riß man in Stücke. Sein Weib und die Töchter endeten auf dem Scheiterhaufen. Das war der Ausgang der Romanos, die zum Zweck geboren zu sein sich rühmten, die Vergehen der Menschen zu rächen."

Die eben erwähnten Vorgänge hat Fra Salimbene, der Verfasser der geistlichen Annalen, im Auge, indem er schreibt:

„In diese Zeit, da ganz Italien von schweren Vergehungen und Lastern besudelt war, überfiel plötzlich eine unerhörte Aufregung die Bewohner von Perugia, dann die Römer, endlich fast alle Italiener.

Die Furcht vor dem Herrn überkam sie in dem Maße, daß Unedle und Edle, Greise und Jünglinge, selbst Kinder fast nackt, mit Verleugnung aller Scham, je Zwei und Zwei, durch die Straßen zogen. Unter Seufzen und Jammern geißelten die Einzelnen sich bis aufs Blut, Thränen vergießend; als ob sie mit leiblichen Augen das Leiden des Heilands schauten, riefen sie mit kläglichen Gesängen die Barmherzigkeit und Hülfe Gottes und der Mutter Gottes an, er wolle, wie er den boshaften Niniviten verziehen, auch ihnen selbst, da sie ihre Ungerechtigkeit erkannten, verzeihen.

Nicht allein bei Tage, sondern auch bei Nacht hielten Hunderte, Tausende, ja Zehntausende mit angezündeten Kerzen im strengsten Winter, die Priester mit Kreuzen und Fahnen voraus, Umzug in Städten und Kirchen, warfen sich vor den Altären in inbrünstigem Gebete nieder, in kleineren Städten und Dörfern war es nicht anders, so daß Ebene und Gebirge von dem Geschrei der zu Gott Gewandten wiederhallten. Da verstummten weltliche Musik und Liebeslieder. Ueberall nur der einförmige Klagesang Büßender, so in Städten wie in Dörfern, daß Herzen von Stein sich erweichten, auch den Augen Trotziger schließlich die Thränen nicht fehlten."

Werfen wir nach den oben geschilderten Todeszuckungen der Reichsgewalt und ihres Anhanges einen Rückblick auf die Angelegenheiten der Kirche, so ergiebt sich ein an unvermittelten Kontrasten und tragischen Verwickelungen nicht minder reiches Bild.

Der furchtbaren Anarchie, die sowohl den Klerus als den Laienstand des IX. und X. Jahrhunderts beherrschte,

arbeitet die von Cluny ausgehende, von Hildebrand (Gregor VII.) ihrem Höhepunkt zugeführte Reform wirksam entgegen. Sie stellt das gesunkene Ansehen des heiligen Stuhles unter Machthabern wie Gregor V., Sylvester II., Leo IX., Gregor VII., Innocenz III. wieder her.

Aber die verhängnißvolle Konsequenz der bald in Despotie ausartenden Kirchengewalt ist der Terrorismus des Verfahrens aller die Hildebrand'sche Reform verfechtenden Päpste gegenüber jeder, dieser Despotie Trotz bietenden Bewegung.

Ihre Kehrseite ist die Inquisition mit ihren Greueln, ist das Verfahren Simons von Monfort gegen die französischen Ketzer, demselben Geist der Willkür und Tyrannei entsprechend: der Feuertod Arnolds von Brescia, des kühnen Verfechters der Lehren Abälards.

In solchen Thatsachen spricht sich die usurpirte Universalmacht selbst ihr Urtheil; und grausig gipfeln diese Exzesse in der Zermalmung der nun zerstörten, in einer ferner liegenden, von einem edleren Geist beherrschten Zeit durch das Papstthum selbst wieder hergestellten Reichsgewalt.

Eine der bedeutsamsten unter den Krisen, durch die der Bildungsgang der menschlichen Gesellschaft im Mittelalter führte, ist uns in den Werken eines modernen Dichters geschildert worden, in Tönen, die er selbst als das Kühnste, Großartigste bezeichnet, was er je geschaffen hat — in Lenaus Albigensern.

Die hier angestrebte Skizzirung des chaotischen Gährungsstoffes, die jene Zeit der Umbildung und ihre Exzesse kennzeichnet, glauben wir nicht geeigneter abschließen zu können, als indem wir unsere Leser die Worte in

Erinnerung rufen, mit denen der Dichter auf den hier von uns skizzirten Stoff hinweist.

„Das Leben", so heißt es in einer der ergreifendsten Szenen, die jene Blut- und Schlachtgesänge an uns vorüberführen, in der Begegnung zwischen Mönch und Ritter nach der Schlacht von Monjouir,

„Das Leben bricht der Kirche düstre Schranke,
Die heilige Geschichte ist gescheh'n,
Doch war auch sie nur Abglanz und Vergehn
Vollenden wird Erlösung — der Gedanke!"

I. Rückblick
auf die altchristliche Kunst.

Die altchristliche Kunst.

Wenn wir die mannigfachen Erscheinungsformen der antiken, mit denen der modernen Kunst vergleichen, deren Blüthezeit wir als die Wiedergeburt des Alterthums bezeichnen, so ergiebt sich als Resultat nothwendig die Beobachtung: Fast durchgängig läßt ein typischer Gegensatz zwischen der antiken, heidnischen und der christlich modernen Kunst sich verfolgen.

Durch alle Entwickelungsphasen, von den ersten Lebensregungen der christlichen Aera in den römischen und neapolitanischen Katakomben, bis zu dem Höhepunkt der Renaissance, im XV. und XVI. Jahrhundert, besteht dieser Gegensatz fort.

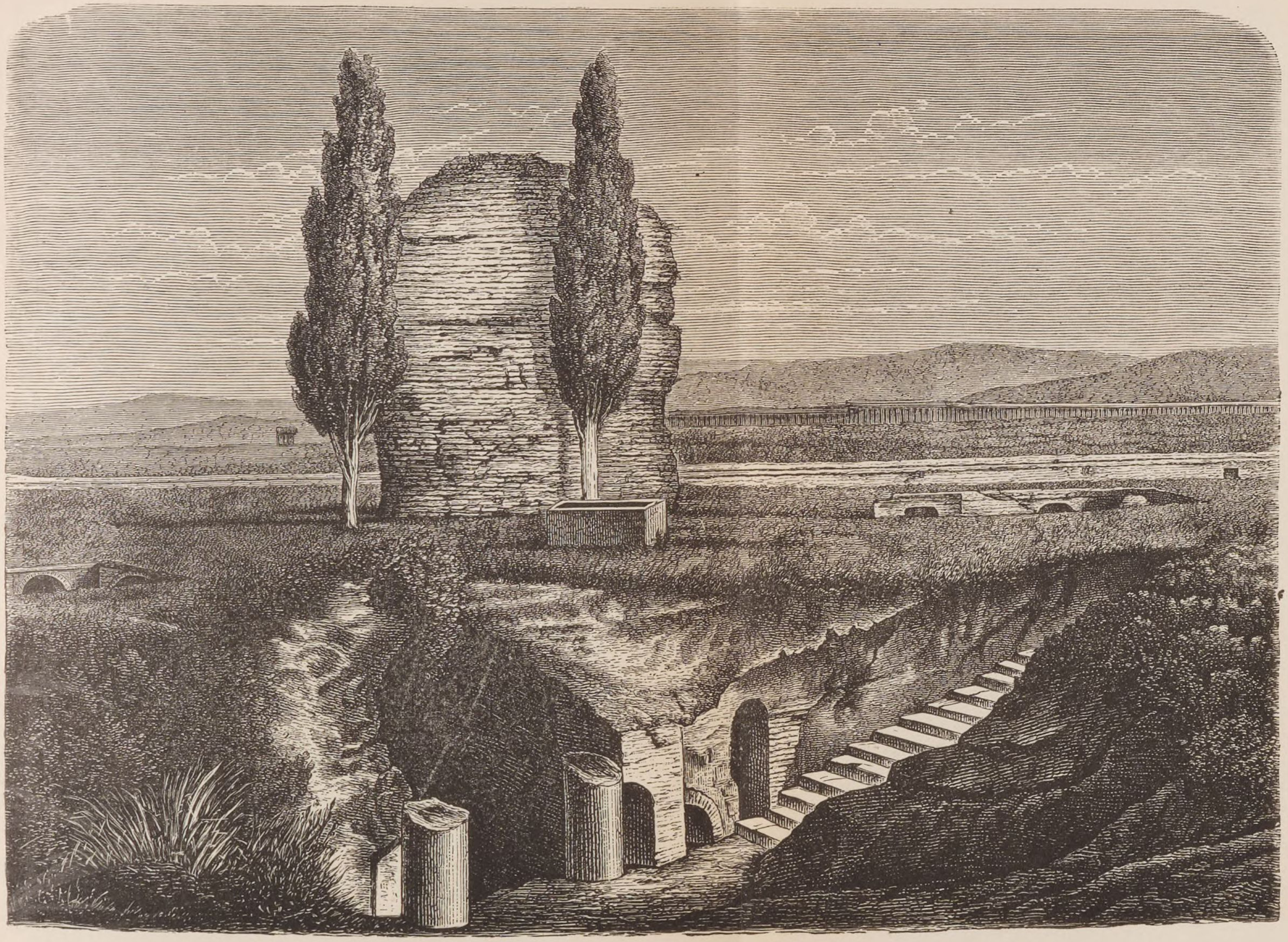
Er kennzeichnet sich in dem elementaren Zuge, der die Kunst des heidnischen Alterthums beherrscht, ein Zug, den wir mit wenigen Ausnahmen in der christlichen Kunst nirgends so intensiv ausgeprägt finden.

Dieser Unterschied ist gleichbedeutend mit dem Grundgedanken, aus welchem die antike Kunst, nach langsamem Prozeß des Werdens, im V. Jahrhundert v. Chr. zur höchsten Vollendung ihrer Eigenart gedieh.

War das Streben der Antike vorwiegend auf Beherrschung der Form im umfassendsten Sinn des Wortes gerichtet, d. h. im Sinn der von physischem Reiz durchdrungenen, durch denselben geadelten Körperkraft, Grazie und Schönheit, so darf im Gegensatz zu diesem intensivsten Formprinzip, im Gegensatz zu der maßvollen Selbstbeschränkung, die Jene, die Antike, gleichsam an ein höheres Naturgesetz gebunden zeigt, die christliche Kunst bezeichnet werden: als Manifestation des in den Schranken irdischen Daseins unerfüllbaren Ideals der christlichen Weltanschauung. Als eine Symbolik des „ungeduldigen Harrens der Kreatur", wie sie sich am gewaltigsten in den Schöpfungen eines Orcagna, eines Lucas Signorelli, eines Michel Angelo darstellt.

Ehe wir uns unserer eigentlichen Aufgabe, der Skizzirung des oben angedeuteten Moments zuwenden, ist es jedoch nothwendig, zuvor die frühchristliche Kunst, als die zwar unscheinbare, doch lebenskräftige Wurzel in's Auge zu fassen, aus der sich fast ein Jahrtausend später die stolze Blüthe der Renaissance entwickelt.

Wir haben uns, als der eigentlichen Pflanzstätte der neu sich entfaltenden christlichen Kultur und Kunst, zu diesem Zweck zunächst den römischen und neapolitanischen Katakomben zuzuwenden.



Eingang in die Katakomben von San Calisto.

Die römischen Katakomben.

Die Bezeichnung „ad catacombas“ galt ursprünglich nur derjenigen Grotte zu Rom, wo der Ueberlieferung nach die Gebeine der Apostel Paulus und Petrus verborgen waren. Im Mittelalter erst wurde der Ausdruck „Katakombe“ allgemein bezeichnend für die unterirdischen Todtenstädte, wie Rom, Neapel, Mailand, Alexandrien, wie endlich auch Sizilien und Afrika deren heute noch aufweisen.

Die Entstehung jener christlichen Coemeterien fällt nicht, wie früher angenommen wurde, in die letzten Jahrhunderte der vorchristlichen — sondern wie die moderne Forschung es nachgewiesen — in die Zeit vom Ende Neros bis zu dem der Antonine.

Da das römische Gesetz von Alters her die Heilighaltung von Grabstätten sicherte, und zwar ohne Unterschied des Standes und der Person, so hatten die Christen anfangs keinen Grund ihre Coemeterien geheim zu halten.

Im Jahre 1865 entdeckte de Rossi einen der ältesten aller christlichen Kirchhöfe, den der heiligen Domitilla. Diese Dame, dem Geschlecht der Flavier verwandt, hatte

eine Katakombe gegründet, zu deren Eingang ein von ihr errichtetes Gebäude in einfacher, aber klassischer Architektur führte. Auf dem Fronton stand eine nunmehr verschwundene Inschrift. Durch dieses Thor gelangte man in ein noch wohlerhaltenes Vestibulum, das mit anmuthigen Landschaftsszenen ausgemalt war. „Es ist", sagt de Rossi, „als wenn man in Pompeji hineinträte. Zu beiden Seiten dehnen sich Säle aus, die allem Anscheine nach zur Abhaltung von Leichenmahlen und für die Hüter des Grabes dienten. Dies alles stand über der Erde. Domitilla hatte — wie wir daraus sehen — keinen Grund, die zu ihrem Prädium gehörigen Anlagen dem Auge der Vorübergehenden zu entziehen."

Wer sich heute aus der Einöde der römischen Campagna den von Schutt und Moder überdeckten Eingängen der Katakomben zuwendet, um den Spuren einer Vergangenheit nachzugehen, die hier wieder lebendig wird — den wird gewiß noch dieselbe Stimmung überkommen, die vor anderthalb Jahrtausenden schon den frommen Hieronymus ergriff und die er in seinen Schriften mit folgenden Worten schildert: „Während ich mich als Knabe in Rom befand, um in Künsten und Wissenschaften unterrichtet zu werden, pflegte ich mit meinen gleichalterigen Studiengenossen an den Sonntagen die Gräber der Apostel und Märtyrer zu besuchen und häufig in die Krypten hinein zu gehen, welche, tief in die Erde hineingegraben, zu beiden Seiten der Wände die Leichname bergen und so finster sind, daß hier beinah das Wort in Erfüllung geht: „Sie müssen lebendig in die Hölle fahren." (Psalm 55, 16.) Nur spärlich mildert ein von oben, nicht durch Fenster, sondern

durch Löcher herabfallendes Licht das Grauen der Finsterniß; nur langsam, Schritt für Schritt dringt man vorwärts und wie man von dichter Nacht umgeben, dahinschreitet, tritt einem das Wort des Virgil vor die Seele: „Grauen umströmt ringsher, auch die Stille ist selber entsetzlich.“

Bei den meisten Katakomben finden sich mehrere Stockwerke, die alle durch Treppen miteinander in Verbindung stehen. An den Wänden sind die Gräber in nischenartigen Vertiefungen angebracht. Wenn eine ganze Kammer, was häufig geschah, als Familien-Begräbniß angekauft wurde, so nannte man sie „cubiculum“ oder Schlafgemach.

Diese größeren Kammern wurden zuerst als Kapellen benutzt, die man zu Zeiten der Verfolgung erweiterte. So entstanden die ersten unterirdischen Kirchen, aus deren Bauart man noch heute auf einen, an feste Gesetze gebundenen Kultus schließen kann.

Verschiedene Eingänge führten zu getrennten Abtheilungen für die Männer und für die Frauen; wiederum einen abgesonderten Raum bildete das Presbyterium mit dem erhöhten Bischofsstuhl, zu dessen beiden Seiten steinerne Sitze für die Geistlichen angebracht waren. Auch Baptisterien finden sich schon in diesen urältesten, christlichen Kirchen mit Cisternen, die als Wasserbecken dienen, und deren Wölbungen eben so, wie die der Cubiculen, mit Stuck und Malereien geziert wurden. Im Hintergrunde jener Cubiculen befand sich häufig in einer Art Absis das Grab eines Märtyrers oder Heiligen. An den Gräbern derselben pflegten die ältesten Christengemeinden auch die Abendmahlsfeier zu begehen. An diese Abendmahlsfeier, die, wie Paulinus von Nola erzählt, „an Festtagen unter

Zulauf des Volkes auf den Märtyrergräbern begangen wurde", knüpfte sich bald ein anderer Gebrauch, der uns auf eine eigenthümliche und charakteristische Seite der christlichen Kultur-Entwickelung hinweist.

Eine jener erstgenannten ähnliche Feier wurde bald auch bei Bestattung gewöhnlicher Todten gebräuchlich. Die Mitglieder der Familie vereinigten sich um den Verstorbenen und empfingen das Abendmahl, während der Leichnam neben dem Grabe lag. Alsdann ward dem Todten das geweihte Brot auf die Brust gelegt und mit ins Grab gegeben. Ja man hat auch Gräber entdeckt, in welchen Münzen, Ohrgehänge, Armspangen — Kindergräber, in denen sich allerlei Spielzeug, Glasglocken, Bilder 2c. fanden.

Dieser Gebrauch bietet den ersten Hinweis auf die Vermengung christlicher mit heidnischen Elementen, die sich in den ersten Christengemeinden nicht nur nicht ausrotten ließen, sondern, trotz alles Eiferns der Kirchenväter, den Entwickelungsgang des neuen, christlichen Kulturlebens wesentlich bedingten.

Bis vor kurzem noch war die Ansicht allgemein verbreitet, daß die ersten Christengemeinden den bildenden Künsten gegenüber eine feindlich ablehnende Stellung einnahmen.

Theils führte man letztere auf den Ursprung der christlichen Religion aus dem bilderfeindlichen Judenthum zurück, theils glaubte man die Erklärung derselben in der Leidenschaft der Parteien zu finden, in der Opposition gegen alles, was an die Bräuche des Heidenthums und des Götzenkultus erinnerte.

Viele der ältesten Kirchenväter waren in der That Gegner der Kunst, wie aus den uns erhaltenen Schriften derselben hervorgeht. Einer der hervorragendsten unter ihnen, Tertullian, Bischof von Hippo in Afrika, geht in dem Fanatismus seiner kunstfeindlichen Gesinnung so weit, daß er die Künstler „als Leute“ bezeichnet, „die ein schändliches Gewerbe treiben“. „Wir müssen“, sagt ein anderer, der heilige Klemens von Alexandria, „nicht an dem Sinnlichen kleben, sondern uns zum Geistigen erheben; die Gewohnheit des täglichen Anblicks entweiht die Würde des Göttlichen. Das geistige Wesen durch irdischen Stoff ehren zu wollen, heißt dasselbe durch Sinnlichkeit entwürdigen“.

Seltsamerweise aber bewegen sich die Dichtungen desselben Klemens von Alexandrien, die zur Zeit sowohl im Abend- als im Morgenlande eine weite Verbreitung hatten, in lauter farbenreichem Bilderschmuck, wie z. B. in folgenden Strophen:

„Wild springender Füllen Zaum
Schwebender Vögel Schwinge
Unmündigen Volkes Steuer,
Königlicher Lämmerhirt,
Deine einfältigen
Kinder versammeln
Zu singen mit Lust
Aus heiliger Brust
Unentweiheten Mundes
Dem Führer der Menschheit!“

Die eben erwähnte Opposition der Kirchenväter gegen die bildenden Künste, als ein gefährliches, weil in dem Heidenthume wurzelndes Element, als eine Verführung

zum Sinnlichen rc. war aber erstens keine allgemeine, — zweitens hielt sie sich auch unter ihren Verfechtern durchaus nicht immer in gleicher Starrheit.

Sie steigerte sich zu Zeiten heftiger Verfolgung, wie z. B. im Jahre 303, wo nach 40 Jahren der Ruhe und der Toleranz das Christenthum unter Diokletian „bis auf die Wurzel ausgerottet werden sollte“.

Bis zu welchen Exzessen übrigens die Christen sich während solcher Verfolgungsnoth hinreißen ließen, davon bietet die Warnung eines spanischen Konzils eine interessante Probe in dem Verbot: „Solche in die Zahl der Märtyrer aufzunehmen, die getödtet wurden, weil sie gegen die Götzenbilder Thätlichkeiten verübt hätten, die weder im Evangelium vorgeschrieben, noch von den Aposteln jemals ausgeübt seien.

Ja in Afrika, wo es sich während der Diokletianischen Verfolgung ausschließlich um Auslieferung der heiligen Schriften handelte, erklärten gerade viele der Christen, um jener Forderung zu trotzen: „sie hätten solche in ihrem Besitz, würden sie aber nicht ausliefern“, und erlitten in Folge dieser Erklärung den Tod.

Sobald eine Milderung der religiös-politischen Konflikte eintritt, besänftigt sich die obenerwähnte bilderfeindliche Stellung der Kirchenväter. Origines z. B. beschränkt sich schon auf die Vertheidigung des Bilderhasses mit der an Celsus gerichteten Bemerkung: „Wie die Werke verschiedener Künstler von ungleichem Werthe seien, so stände das Bild Gottes, welches der Christ im Geist anschaue, unendlich höher, als selbst der olympische Zeus des Phidias.“

Ueberhaupt war eben der Parteihaß viel mehr als die „übersinnliche" Richtung der ältesten Christen die Hauptursache jener bilderfeindlichen Stimmung. Unter den Bischöfen erwähnt z. B. Gregor von Nissa wohlgefällig der Pracht der christlichen Tempel, „wo der Maler auch die Blumen der Kunst beigefügt habe und die Kirche wie eine blühende Wiese leuchte."

Er freut sich daran, „daß man in jenen Malereien die kräftigen Thaten der Märtyrer, die wilden Gestalten ihrer Verfolger, daß man die Kämpfe der Blutzeugen wie in einem Buche lesen könne."

Aber selbst zu Zeiten, wo der Parteihaß zwischen den Anhängern des alten und denen des neuen Glaubens am heftigsten wüthete, konnte die kunstfeindliche Richtung Einzelner sich gegen eine allmählich in der Gesammtheit eintretende Gegenströmung nicht halten.

In Rom besonders war das heiden-christliche Element zahlreicher vertreten als das juden-christliche und wiederum gehörte die Mehrzahl der römisch-christlichen Gemeindeglieder, besonders im zweiten Jahrhundert, den vornehmen Klassen an.

Ein großer Theil der Gemeinde war zu sehr an künstlerische Umgebung des täglichen Lebens gewöhnt, als daß sich das Bedürfniß nach einer solchen nicht früher oder später geltend machen mußte. Dazu kam, daß an und für sich die inbrünstige Hingabe des Gemüths an die neue Lehre dahin trieb, das innerliche Sinnen und Trachten auch äußerlich zu kennzeichnen. Endlich machte die Geheimhaltung der Glaubensgemeinschaft die Einführung von Erkennungszeichen unter den Anhängern der neuen Lehre

nothwendig. Diese Erkennungszeichen aber bestanden nicht in irgend einem an sich bezuglosen Merkmal, sondern in symbolischen Abzeichen, die sowohl eine religiöse als eine künstlerische Bedeutung hatten.

Von dem Monogramm des Namens Christi schritt man zunächst in engem Kreise und häufiger Wiederholung derselben Zeichen zum künstlerischen Symbol fort.

Da die meisten dieser ersten christlich-künstlerischen Lebensäußerungen dem Leser bereits bekannt sein dürften, so sei hier nur auf einige der eigenthümlichsten und interessantesten Typen hingewiesen.

Das am frühesten verbreitete symbolische Zeichen war das Kreuz. Man sah dasselbe überall an Hausgeräthen, auf Schmucksachen, ja selbst auf Gewändern angebracht. Später ward es vielfach ersetzt durch den Fisch, als Symbol Christi, im Hinweise auf das Wort ἰχθύς, dessen einzelne Lettern, als Anfangsbuchstaben betrachtet, die Worte ergeben: „Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland".

Ebenso galt das Lamm als Sinnbild Christi. Beabsichtigte der Künstler einen unmittelbaren Hinweis auf den Tod Christi, so stellte er das Lamm am Stamme des Kreuzes dar, oder das Kreuz auf seinem Haupte tragend.

Der Hahn, der schon bei den Heiden als Sinnbild der Wachtsamkeit galt, ward bei den Christen gemäß dem Psalmwort „Und der dich behütet, schläft nicht" auf das Wachen des Erlösers über der Gemeinde bezogen.

Engel, Löwe, Stier und Adler, in der Folgezeit bis auf die Gegenwart als Sinnbilder der vier Evangelisten geltend, standen ursprünglich in Beziehung mit der Menschwerdung Christi. So deutet sie der heilige Hieronymus:

„Christus ist Mensch von Geburt, sterbend ein Opferstier, Löwe in der Auferstehung, Adler in seiner Himmelfahrt.“

Unter dem Bilde blühender Jungfrauen — um aus der Masse des Stoffes noch eins der charakteristischesten Motive herauszugreifen — wurden die vier Jahreszeiten dargestellt; ebenso in Pflanzen- und Blumengewinden, die von Genien getragen wurden, zwischen deren Ranken und Blättern häufig auch die Delphine und Tritonen der heidnischen Kunst ihr munteres Wesen trieben. In jenen Gewinden stellen Rosen den Frühling, Aehren den Sommer, Wein den Herbst und der immer grünende Lorbeer den Winter dar.

Aus der Mannichfaltigkeit dieser Symbole sehen wir, wie frisch und lebenskräftig in den ältesten Christengemeinden der Drang nach künstlerischer Gestaltung der religiösen Ideen war, die sie erfüllten. Die immer freier sich entfaltende Phantasie der christlichen Künstler konnte sich jedoch an der dürftigen Erscheinungsform jener symbolischen Einzelfiguren auf die Dauer nicht genügen lassen; sie schritt nothwendig mit der Zeit zu der reicher gegliederten allegorischen Darstellung fort, aus der sich der Uebergang zu dem eigentlichen Historienbilde von selbst ergab.

Wie innig die christliche Kunst mit der heidnischen verwachsen war, wie wenig sie sich trotz aller prinzipiellen Gegensätze von ihr loszulösen vermochte, das zeigt sich am deutlichsten und überzeugendsten in der Auffassung der allegorischen Motive.

Da begegnen wir Werken, die unmittelbar dem antiken Mythenkreise entlehnt sind, oder biblischen Szenen,

die von ganz in antikem Geist gedachten Dekorationen eingefaßt sind.

Aus den üppigen die Gestalt Christi umrankenden Weingewinden lugt Cupido mit gespanntem Bogen hervor; in den Prophetenköpfen wird man die Aehnlichkeit mit griechischen Philosophen-Typen gewahr. Zu den beliebtesten alttestamentlichen Motiven dieses Darstellungskreises zählten: Moses wie er die Quelle aus dem Felsen schlägt; der Durchgang durch das rothe Meer; die Versuchungen Hiobs; Szenen aus dem Leben Davids.

Bei den neutestamentlichen ist es auffallend und bedeutsam, daß weder die Leiden und Verfolgungen, noch auch der Sieg der Kirche in diesen Darstellungen Raum finden, sondern vorwiegend solche Momente, welche die wesentlichsten Grundzüge, Ideen und Anschauungen der neuen Religionslehre in Erinnerung bringen.

Besonders wählte man mit Vorliebe solche Momente, die am unmittelbarsten der symbolischen Auffassung Raum gaben; so z. B. die Darstellung Christi als guter Hirte. Meist erscheint Christus als zarte Jünglingsgestalt von schlankem Wuchs und weichen Zügen, in einem in schlichten Falten bis an die Knie reichenden Gewande, ein sich an ihn schmiegendes Lamm auf der Schulter tragend.

Unter den Gegenständen endlich, die den antiken Mythenkreisen entnommen sind, ist eine der ältesten die des Orpheus, des mythischen Sängers aus Thracien, der durch die sanfte Gewalt der Töne, die er seiner Leier entlockte, die Thiere der Wildniß zähmte.

Die Vorliebe der Christen für diese mythische Persönlichkeit erklärt sich durch die mannigfachen Bezüge, die

sie dem Vergleich mit Christus darbot. Galt doch Orpheus, einer alten Ueberlieferung nach, für den Apostel einer neuen Religion, die er bei den Barbaren einzuführen trachtete und für die er mit göttlicher Geduld und Ergebung den Opfertod erlitt.

So sieht man ihn z. B. auf einem alt-christlichen Sarkophag-Relief dargestellt, im Begriff den Todesstoß zu empfangen, gegen das mörderische Beil, das ein weiblicher Arm gegen ihn schwingt, als einzige Waffe seine Leier erhebend.

In einer dieser Orpheus-Darstellungen, und zwar einer der frühesten in den römischen Katakomben, ist Orpheus, an der phrygischen Mütze kenntlich, auf einem Steine sitzend, dargestellt; aber statt von wilden Thieren umgeben von um ihn her weidenden Lämmern.

Die antike Sage ist also hier schon auf Kosten der religiösen Anwendung ihres eigentlich mythologischen Kerns beraubt. Es ist dies ein Uebergriff aus dem einen Element ins andere, wie man ihm zu jener Zeit bei den Heiden eben so oft als bei den Christen begegnet.

So stellte z. B. Kaiser Alexander Severus, der öffentlich die Stifter aller Religionen als Ideale der Menschheit gleicher Weise verehrte, das Bild Christi neben dem des Orpheus in seinem Lararium auf.

Von dem geheimnißvollen Reiz der neuen Lehre angezogen, wandten sich auch die Anhänger des heidnischen Kultus ihr zu, ohne doch, wenigstens dessen bewußt, völlig mit den alten Traditionen zu brechen.

So gab es Heiden, die Christus und die Venus zugleich verehrten und wiederum christliche Sektirer, die des

Plato und des Aristoteles Bildnisse neben denen Christi aufstellten.

Eines derjenigen heidnischen Elemente, die sich am längsten in den Christen-Gemeinden aufrecht erhielten, war der Dämonenglaube.

„Diese überirdischen und irdischen Dämonen," schreibt der strenggläubige Lactantius kurz vor der diokletianischen Verfolgung, „wissen vieles Künftige, aber nicht alles; den eigentlichen Rathschluß Gottes wissen sie nicht. Sie sind es, die sich beschwören lassen durch Magier, auf deren Anrufung sie die Sinne der Menschen mit blendendem Gaukelwerk betrügen. Sie bringen Krankheiten, Wahnsinn, um die Menschen durch Schrecken an sich zu ketten", und weiter „sie haben die Menschen gelehrt, Bilder verstorbener Könige und Helden zu machen und göttlich zu verehren; hinter den Namen derselben verbergen sie sich aber nur selber wie hinter Masken."

Noch weit krasser als beim Dämonenglauben, der doch häufig mit den Vorstellungen vom Satan zusammenhängt, spiegelt sich jenes seltsame Durcheinander christlicher und heidnischer Elemente bei verschiedenen mystisch-religiösen Bräuchen, wie z. B. bei der Leichenbeschwörung, der Anwendung der „Todten-Hand", die man einer Leiche abhaute und zu Zauberkünsten verwandte, welche Künste, — davon besonders die Leichenbeschwörung — von manchen für fromm geltenden Priestern noch im 4. und 5. Jahrhundert geübt worden sind.

Unter denjenigen Motiven, die dem eigentlich historischen Darstellungskreise angehören, finden wir wiederum — jener Gemüthsrichtung entsprechend, deren Schwerpunkt mehr im

passiven Dulden und Ertragen, als auf einem Drange zur That beruhte — fast nie einen bestimmten Vorgang verkörpert.

Außer einer, eben aus diesem Grunde höchst interessanten Gerichtsszene (eine vor ihren Richtern sich vertheidigende christliche Märtyrerin aus dem dritten Jahrhundert, die von de Rossi in den Calixt-Katakomben entdeckt wurde) beschränken die historischen Stoffe sich, wie gesagt, auf solche Motive, welche in erster Linie die „Heilswahrheiten" ins Gedächtniß prägen, die Hoffnung auf die Güte und väterliche Liebe Gottes aufrecht erhalten sollen. Endlich gehören hierher die durchweg in einem allgemeinen, von aller Individualisirung abstrahirenden Idealtypus gehaltenen Bildnißfiguren Christi, der Mutter Gottes, der Apostel Petrus und Paulus und der bekanntesten Märtyrer und Märtyrerinnen.

Unter den Darstellungen Christi glaubt man den durch Jahrhunderte festgehaltenen Typus in dem Coemeterium der Domitilla gefunden zu haben.

Es ist ein ganz antik empfundener Kopf. An die sanft gewölbte Stirn setzt der Nasenknochen breit und kräftig an und verläuft in strengen, dem sogenannten römischen Schnitt entsprechenden Linien. Die Augenbrauen sind sanft geschwungen, der Blick der Augen ist groß und ruhig; die Lippen weich und voll gebildet, das lang niederwallende Haupthaar von reicher Fülle. Es ist weder der leidende, noch der triumphirende, es ist der über Leiden und Triumph erhabene Gott, eher einem Apollo- als einem Christuskopfe entsprechend.

Als Blüthezeit der altchristlichen Kunst, die wir hier

in ihren wesentlichsten Phasen kurz skizzirt haben, ist das 2. und 3. Jahrhundert anzusehen.

Vom Beginn des 4. Jahrhunderts lassen sich die Spuren abnehmender Kraft verfolgen. Immer schablonenmäßiger wird die Darstellung der Bildnißfiguren, immer unorganischer die Körperbildung. Die Kunst geräth an Inhalt sowohl als an Technik immermehr in Verwahrlosung.

Hin und wieder begegnet man noch Darstellungen Christi von der alten Würde, wie sie im 2. und 3. Jahrhundert üblich waren; aber es sind seltene Ausnahmen. Vom Ende des 4. Jahrhunderts an schreitet die Kunst, in starr konventionelles Machwerk verfallend, ihrer gänzlichen Entartung unaufhaltsam entgegen.

Die Ruhe und Majestät des alten Christustypus schrumpft allmählich zu Grauen erregender Starrheit zusammen und verfällt endlich jener fratzenhaften Unschönheit, deren stabile Wiederholung vom 8.—11. Jahrhundert die trostloseste und unerquicklichste Epoche kennzeichnet, welche die Geschichte der Kunst in Italien aufzuweisen hat.*)

---

*) Da wir uns in unserem Cicerone die Aufgabe stellten, nur die typischen Erscheinungen des Kultur- und Kunstlebens der Renaissance und ihre Vorbedingungen, sowohl im Alterthum als in der Folgezeit in's Auge zu fassen, so blieb der sogenannte Byzantinismus in der Kunst, als ein ihr heterogenes Element, aus dem Kreise dieser Darstellungen ausgeschlossen.

Zur Orientirung sei unseren Lesern über jenen unerfreulichen Stagnations-Prozeß der christlichen Kunst des Mittelalters hier nur so viel bemerkt: Mit einer bis zur Lethargie erschlaffenden Darstellungskraft haben wir's in jener Periode des Stillstandes oder des Rückschrittes zu thun.

Der Aeußerung jedweder Unmittelbarkeit, jedweden Naturgefühls

Auf den ersten Blick erscheint es befremdlich, daß der beginnende Kunstverfall gerade in derselben Zeit sich bemerkbar macht, wo das Christenthum unter Konstantin dem Großen zu seiner politischen Machtstellung gelangte.

Ein Blick auf die sozialen Verhältnisse des römischen Staates genügt indessen zu einer Erklärung der Frage: Woher der innere Verfall bei äußerem Wachsthum, bei dem sich bis ans Kolossale steigernden dekorativen Glanz und Reichthum der christlichen Kunst der konstantinischen und nachkonstantinischen Periode?

Zunächst ist an diesem Verfall nicht allein das abnehmende Kunst- und Naturverständniß der Ausübenden schuld — sondern derselbe ist zurückzuführen auf eine physische, in jener Zeit sich vollziehende Entartung der römischen Rasse.

Daß eine solche sich, schon im 3. Jahrhundert beginnend, vollzog, ist eine festgestellte Thatsache.

Zwei furchtbare Pest-Epidemien, von denen die eine im 3. Jahrhundert über fünfzehn Jahre Italien verheerte, hatten zu der Abnahme der physischen Kraft der Bevölkerung den Grund gelegt. Dazu kamen die häufigen Barbarenkriege, die durch diese Kriege entstehenden Hungersnöthe, die Ansiedlung von Barbaren auf italienischem Boden, die häufigen Kreuzungen der römischen mit den

---

hat die starre Schablone des vorgeschriebenen kirchlichen Ritus ihre hemmenden Schranken gezogen.

In träger Gleichgültigkeit schleppt die Kunst unter solchen Umständen ihre Tage fort, bis endlich der allgemeine Aufschwung des italienischen Nationallebens im XIII. und XIV. Jahrhundert auch sie aus ihrem Todtenschlaf weckt.

asiatischen Stämmen. Parallel mit dieser Entartung der Rasse geht eine Entartung und Ueberladung der Kleidung, von der uns in den Dichtern und Geschichtsschreibern des frühen Mittelalters manche interessante Schilderungen erhalten sind.

So z. B. beschreibt einer von ihnen in einem Gedicht „an eine allzugeputzte Nymphe“ die Tracht eines jungen Mädchens: „Ihr Haar ist mit Bändern durchflochten und in einer großen Spirale toupirt; oben darauf sitzt noch eine Haube von Goldstoff; das Halsband ist roth, vielleicht von Korallen; das Kleid reicht hoch bis an den Hals hinauf und ist mit Binden wie mit einer Schnürbrust umgeben.“ Ein anderer klagt über die Bänder, „wahrscheinlich von Goldstoff“ mit denen die Damen sich die Stirn verdecken.“

„Die Frauen“, schreibt Hieronymus im 4. Jahrhundert, „sehen aus wie Götzenbilder. Mit vollen, rothgeschminkten Wangen zieht die reiche Dame einher. Ihre Sänfte ist umgeben von zahlreichem Gefolge. So erscheint sie in den Kirchen und zieht, Almosen spendend, durch ein Spalier von Bettlern. Zu Hause hat sie ihre Bibel auf Purpur-Pergament, kann aber die Armen hungern lassen, wenn ihrer Eitelkeit nicht gedient wird.“

Ein ähnliches Trugwesen herrscht unter vielen scheinheiligen Presbytern.

„Sie gehen zierlich gekleidet, reich toupirt, duftend von Wohlgerüchen, alle Finger von Steinen blitzend; ihrer netten Fußbekleidung zu Liebe schweben sie auf den Zehen, ihr Ansehen ist eher das eines Liebhabers als eines Priesters.“

So war der hohe, sittliche Ernst, der sie ehemals beseelte, seit dem Moment, wo die christliche Gemeinde nicht mehr den täglich erneuten Kampf mit ihren Widersachern zu kämpfen hatte, allmählich in vielen erloschen, um mitunter einem geradezu heidnischen Wohlleben Raum zu geben.

Wenn wir uns nun fragen, worin die wesentliche Bedeutung der christlichen Kunst begriffen lag? und in welchem Sinne wir bei dieser in mehrfacher Beziehung noch in einem Kindheitsstadium befangenen Kunst doch von einer „klassischen" Periode reden — so ist es selbstverständlich, daß die Aufgabe, die sie zu lösen hatte, wo anders als in einer der antiken Kunst gemäßen Beherrschung der Form liegen mußte.

Der religiöse Gehalt ist es, der diese an sich mangelhaften, oft kindisch ungelenken Formen durchdringt, der aus diesen ungeschickten Formen „der Klarheit zukünftiger Zeiten" entgegenblickt — dieser Gehalt ist es, der für alles entschädigt, was in ihnen das sinnliche Schönheitsgefühl verletzt.

Als Bewahrerin der Religionswahrheit, als Erhalterin der Idee des Schönen, trat die christliche Kunst, nachdem die Völker des Alterthums ihre kulturgeschichtliche Aufgabe erfüllt, im engsten Verbande mit der Religion, deren Kreatur sie war, mit in die Rechte jener ein.

Wenn sich einerseits in ihr der Abschluß des antiken Kunstlebens vollzog, so übertrug sie andererseits diejenigen

Elemente der antiken Kunst, mit denen sie sich, ihrer innersten Natur nach, überhaupt verschmelzen konnte, auf die mit dem Christenthum begonnene neue Aera.

Das soziale Leben des Alterthums, die ganze bestehende Weltordnung, bedurfte nach dem maßlosen Verderb der Kaiserzeit einer Wiedergeburt. Zu dem Vollzug dieser Wiedergeburt war das Christenthum mit seiner neuen Kultur-, insbesondere auch mit seiner neuen Kunstentwickelung berufen.

Darum erwidert auf die Anklage eines Heiden: „Die Götter sind seit dem Christenthum ausgewandert aus der elenden Welt, wo nur lauter Pestilenz, Krieg, Hunger, Dürre, Heuschrecken, Hagel u. s. w. regieren", einer der Kirchenväter mit wohlberechtigter Ironie: „Wie wenig ehrenvoll wäre ein solcher kindischer Zorn Eurer Heidengötter! Und warum geben sie denn nicht Euch Gesundheit und Glück, und warum begnügen sie sich nicht damit, uns Christen allein zu züchtigen?

Die Natur hat sich nicht geändert. Sonne und Mond scheinen wie sonst. Die Saaten grünen, die Bäume blühen; Oel und Wein werden gekeltert. Das bürgerliche Leben geht seinen Gang wie von jeher. Kriege aber hat es zu allen Zeiten gegeben. Die jetzigen unleugbaren Uebel sind nothwendige Weltprozesse, durch welche die irdischen Dinge sich zu verjüngen suchen."

In der Thatsache, daß der Gehalt der altchristlichen Kunst, mithin die Wirkung, die sie zu erzielen trachtete, rein geistiger Art war, liegt auch schon inbegriffen, daß sie die allgemeine Idee vom Schönen auch nur nach der einen Seite hin völlig entwickeln konnte. Und zwar auf

Kosten desjenigen Elements, zu dessen Würdigung und Ausgestaltung sie erst ein Jahrtausend später gelangen sollte.

Wie hätte auch das Formenprinzip, das gewissermaßen das Evangelium der Alten war, das in dem Leben der Künstler selbst Muße, heiteres Behagen und den Genuß des sinnlich Schönen voraussetzt, in jener kümmerlich ihr Dasein fristenden Genossenschaft von Geächteten und Verfolgten Geltung finden sollen?

Im heidnischen Alterthum gab es ganze Volksstämme, wie z. B. die Bewohner von Paros, die ihre Zeitrechnung nach der Entwickelung der Kunst, nach ihren verschiedenen Phasen, nach Dichtern und Künstlern richteten.

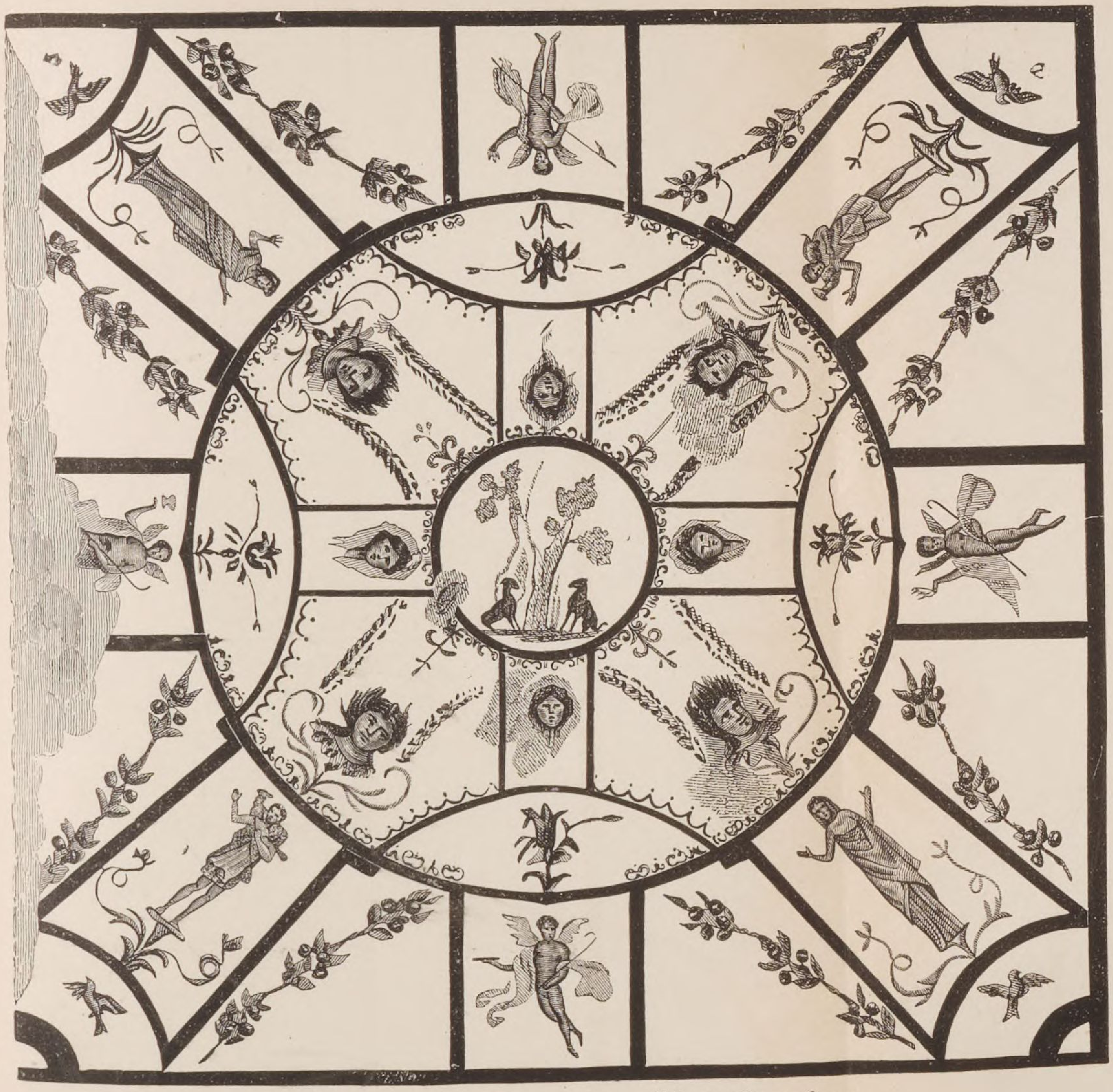
Für die Christen begann die neue Zeitrechnung mit der Erscheinung des Märtyrers am Kreuz!

Wer sich zu ihm bekannte, war dem Tode geweiht. Während den heidnischen Künstler nach glücklich vollführtem Werke die Gunst, ja häufig die Vergötterung seiner Zeitgenossen belohnte, führte den christlichen Künstler nur zu oft sein Weg aus der Werkstatt an den Richtplatz.

Nicht eine von Lebenslust genährte, sondern eine von Todesmuth getragene Phantasie war es, die jene finsteren Zufluchtsstätten der verfolgten Christen mit tröstlichem, das Gemüth erheiterndem Bilderschmuck ausstattete.

Dennoch dürfen wir bei einem Scheideblick auf jene demüthig-schlichten Zierden der christlichen Gräberstadt gerade auf sie in reichem Maße das Wort anwenden, mit dem Goethe in seinem Künstlerliede auf die religiöse Bedeutung der Kunst hinweist:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Geist nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art:
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.



Deckengemälde aus den Katakomben.

Zur Orientirung.

Sehr empfehlenswerth ist es für den Besucher der Katakomben zuvor im Museo cristiano des Lateran die dort befindlichen trefflich ausgeführten Kopien (2 Säle) der Katakomben-Malereien in Augenschein zu nehmen.

Es wird ihm nach Besichtigung derselben nicht mehr schwer fallen, sich vor den Originalen, trotz der vielen empfindlichen Lücken und Beschädigungen, zurecht zu finden.

Am besten erhalten sind unter den römischen Katakomben-Malereien die der h. Domitilla (auch Nereo und Achilleo genannt); doch sind die letzteren weniger leicht zugänglich als die Calixt-Katakomben, die der Besucher am besten zum Ausgangspunkt seiner unterirdischen Wanderung wählt.

Ein besonderes Interesse nehmen die Calixt-Katakomben dadurch in Anspruch, daß sich auf sie das erste Zeugniß einer kirchlichen Verwaltung der Coemeterien bezieht. Es datirt von dem Jahre 197, in welchem Bischof Zephirinus seinen Diakon Callistus der Gemeindegrabstätte vorsetzte.

Im IV. Jahrhundert unter Papst Damasus (366—384) hörten die Katakomben auf als Beerdigungsstätte zu dienen. In Folge des päpstlichen Befehles „keine neuen Gräber mehr in der Nähe der Märtyrergrüfte graben zu lassen" wurden sie in bloße Kultusstätten umgewandelt.

Nach Verwüstung der Campagna durch die Longobarden im Jahre 756 wurden auch die Gebeine der Märtyrer aus ihren ursprünglichen Grüften entfernt und an die Stadtkirchen vertheilt.

Von dieser Zeit an dauert die Verödung der Katakomben fort bis in das XV. Jahrhundert. Erst der wieder erwachende Kultus des Alterthums durch die Humanisten einerseits, das religiöse Interesse der Franziskaner- und Dominikaner-Orden andererseits gefördert, zog die alte Gräberstadt wieder aus ihrer siebenhundertjährigen Verschollenheit.

Im XVI. Jahrhundert begann mit dem Humanisten Antonio Bosio die erste maßgebende archäologische Erforschung der Katakomben.

Seitdem durch neuere Forscher unermüdlich fortgesetzt, fand dieselbe in dem „Archäologen-Fürsten de Rossi" ihren berühmtesten Vertreter.

(Siehe G. B. de Rossi: Roma sotteranea, 3 Bde., Prachtwerk.)

Am reichsten mit Malereien ausgestattet sind nächst den von de Rossi entdeckten Katakomben der heiligen Domitilla, die von St. Pretestato, von Pietro und Marcellino und St. Trasone und Marcellino.

II. Aufschwung des italienischen Nationallebens im XIII. und XIV. Jahrhundert; die Meister der Früh-Renaissance in Florenz.

Aufschwung des italienischen National-lebens im XIII. und XIV. Jahrhundert.

Der Ausgangspunkt derjenigen Kulturepoche, die in Bezug auf Wissenschaft, Religion, Poesie und Kunst als Beginn des Aufschwungs zu betrachten ist, der Italien — trotz der fortdauernden Zerrissenheit der politischen Zustände — im Gebiet des geistigen Lebens noch einmal zur Beherrscherin der Welt machen sollte, fällt in jenen Wendepunkt der Geschichte, der mit dem Ableben des Byzantinismus in engerem, mit dem Ableben der mittelalterlichen Weltanschauung in weiterem Sinne bezeichnet wird.

In dieser Zeit begegnen wir zuerst jenem lebhaften Drang des Individuums, sich als solches geltend zu machen, persönlich hervorzutreten, Kraft eines eigennützigen, aber kühnen Wollens die Verhältnisse seinen Plänen unterzuordnen: kurz jenem unbeschränkten Individualismus, welcher während der gesammten Renaissanceperiode so ungünstig auf die Politik als fördernd auf Kunst und Wissenschaft zurückwirkte.

Wie Italien während dieser Zeit große Einzelcharaktere bildete, so bildete es zugleich eine neue Nationalität. Die Elemente, welche sich hier zumeist durchdrangen, sich zu einer Volksphysiognomie verschmolzen, waren das Romanische und das Germanische.

Die Italiener, die im X. und XI. Jahrhundert ein entkräftetes, ausgelebtes Volk schienen, gewannen in sittlicher Beziehung durch die Vermischung mit dem roheren aber lebensfrischeren und tiefer angelegten germanischen Stamm, welcher letztere dagegen von den Romanen eine Verfeinerung der geistigen Bildung und der geselligen Lebensformen empfing.

Der auf jenem Individualismus fußende Umschwung des sozialen Lebens macht sich von Mitte des XII. Jahrhunderts besonders im Städteleben und dessen Bestreben nach freier Verfassung geltend.

Je mehr und mehr bilden überhaupt die Städte von nun an das Centrum des sozialen Lebens. Während einzelne derselben bei Gelegenheit des Durchzugs der Kaiser sich Privilegien zu verschaffen wußten, die sie bald zu völliger Selbstherrschaft erweiterten, suchten andere auch ohne diese Privilegien sich ähnliche Unabhängigkeit zu verschaffen, was dann natürlich große Unruhen, Intriguen und ein Wetteifern um überwiegende Macht zur Folge hatte.

Zu der allgemeinen Gährung der Verhältnisse trug vorzugsweise der Umstand bei, daß es in Italien keine bestimmt abgegrenzten Standesunterschiede gab, daß Ritterthum und Bürgerthum nicht, wie im übrigen Abendlande, zwei streng geschiedene Klassen bildeten, sondern sich gegenseitig bis zu kaum wahrnehmbaren Nuancen durchdrangen.

Weder die moralische Grundlage des Adelsbegriffs: Die Gegeneinanderstellung von Rechten und Pflichten, die strenge Erziehung zum Ritter, die Beobachtung der Bedingungen, die den Edelmann im eigentlichen Sinne des Wortes ausmachen, noch auch das phantastische Element desselben: das Umherirren in der Welt, um durch kühne Thaten Ruhm zu gewinnen, die platonische Verehrung des schönen Geschlechts, „der Frauendienst" im Sinne des übrigen abendländischen Ritterthums wurde in Italien jemals wirklich einheimisch. Die realistische Natur der Italiener hatte ursprünglich keinen Sinn für jene persönliche, aufopfernde Hingabe an eine Idee und mit dieser verbundenen Idealisirung des Lebens und der Wirklichkeit.

Dem italienischen Adel kam es zumeist darauf an, sich durch Glanz und Reichthum hervorzuthun; die Titel, die er anstrebte, sollten diesem nur zur Folie dienen, ja um vermögend zu werden, pflegten häufig Edelleute von der vornehmsten Abkunft sich auf echt kaufmännische Art an Handelsgeschäften zu betheiligen. Dante nennt z. B. in seinem Inferno unter den Wucherern nur Mitglieder vornehmer italienischer Familien!

Es liegt auf der Hand, wie sich durch diese materielle Richtung des italienischen Ritterthums eine Verschmelzung einerseits, eine Konkurrenz anderseits mit dem reichen und ehrgeizigen Patrizierthum der Städte ergeben mußte. — Als eine Folge dieser Zustände ist der kriegerische Charakter anzusehen, den die Städte Italiens zu jener Zeit gewannen.

Theils althergebrachte Gewohnheit, theils die nöthige Vorsicht den ansässigen Bürgern gegenüber veranlaßte den

Adel, auch seinen städtischen Wohnungen einen „burgähnlichen“ Anstrich zu geben: In den unteren Stockwerken enge, auf Vertheidigung berechnete Eingänge, in den oberen spärliche Fensteröffnungen, außen Thürme, als Warte und Vertheidigung hoch emporragend.

„Hohe Thürme zu besitzen,“ heißt's in einer florentinischen Chronik aus dem XII. Jahrhundert, „ist eine Sache des Stolzes. Die Familien überbieten sich in der Höhe und Zahl derselben und die Stadt selbst rechnet sich das kriegerische Ansehen, das die Menge der Thürme ihr verleiht, zur Ehre und hört es gern, wenn man sie die „Thurmreiche“ nennt (la Turrita), während denn doch die Behörden die Gefahr einsehen, welche schon durch den Einsturz dieser übermüthigen Bauten droht, daher das Maß derselben beschränken oder ihre Vermehrung untersagen.“

Was die religiöse Stimmung der Zeit betrifft, die für uns von besonderem Interesse ist, da wir's zunächst mit einer ausschließlich unter der Herrschaft der Religion stehenden und mit ihren Prinzipien innigst verschmolzenen Kunst zu thun haben werden — da bietet Italien uns während des XIII und XIV. Jahrhunderts das Bild einer Sturm- und Drangperiode, die an Heftigkeit und Leidenschaft den politischen Kämpfen nicht nachsteht.

Der Kirche gegenüber zwar ist die Haltung nichts weniger als demüthig und ergeben. Vielmehr begegnen wir häufig der entschiedensten Opposition gegen den Papst und die Vorschriften des heiligen Stuhles.

In den größeren Städten Italiens, wie in Florenz, Pisa und Mailand, die eben damals anfingen, ihre Kraft

zu fühlen, geschah es, daß, wenn die Geistlichen Neuerungen einführen wollten, die den Bürgern nicht genehm waren, jene durch Zwangsmaßregeln an der Ausführung der päpstlichen Befehle gehindert wurden.

Wenn die Geistlichen sich an den Steuern, die auf der Stadtgemeinde lasteten, nicht betheiligen wollten, so wurde die Kirchenkasse geöffnet, und wenn jene, um einem solchen Verfahren zu entgehen, mit der Kasse flohen, so wurden sie des Diebstahls angeklagt und verfolgt. — Im Jahre 1289 verbot die Stadt Parma sogar nach einem kirchlichen Konflikt den Bürgern mit den Geistlichen Verträge zu schließen, ihnen Lebensmittel zu liefern und bedrohte den, der sich etwa auf dem Todtenbette der Kirche unterwerfen würde, mit schimpflichem Begräbniß.

Theils beruhte diese Opposition auf der vorhin schon angedeuteten republikanischen Strömung der Zeit, theils auf der Einsicht, die wenigstens die gebildeteren Klassen von dem Abstand zwischen der nominellen Unfehlbarkeit des Statthalters Christi und der nur zu häufig unzulänglichen oder verwerflichen päpstlichen Regierungen gewonnen hatten. In Folge dessen hielten sie sich für berechtigt, unbilligen Forderungen der Kirche unumwunden Widerstand zu bieten, ohne daß sie deshalb der christlichen Frömmigkeit Abbruch zu thun meinten.

Dieselbe Zeit, die, wie wir sahen, dem Papstthum die absolute Unterwürfigkeit zu entziehen suchte, die ihm bisher gezollt ward — dieselbe Zeit war es auch, in der ein Joachim aufstand, nach dem in Calabrien von ihm gestifteten Kloster „von Floris“ genannt, der glaubensfrohe Vorläufer der Reformation, der in seinen allegorischen

Schriften mit wunderbar prophetischem Geist der zerrissenen Kirche die Reform verkündigt.

Dieselbe Zeit war es auch, die die bedeutendsten Ordensstiftungen Italiens zu Tage förderte, die in dem Klosterleben einen Umschwung herbeiführte, welcher die Stellung desselben zur Welt wesentlich umgestaltete, ihm eine neue, großartige, weil damals wirklich in's Leben greifende Tendenz verlieh: die der äußersten Selbst- und Weltaufopferung, an das Armuths- und Keuschheits-Gelübde gebunden. —

Dieser Umschwung ging von zwei Männern, dem Italiener Franziskus und dem Spanier Domenikus aus, die beide, in jedem Zuge ihres Wesens sich als grelle Kontraste gegenüberstehend, sich doch mit ihrer ganzen Geisteskraft auf einen Punkt warfen und von diesem aus ein Ziel verfolgten. Daher auch Dante ihr Wirken für die Kirche oder die Christengemeinde, welche in den folgenden Strophen aus seinem Paradiesesgesang mit der ihrem Geliebten zugeführten Braut gemeint ist, also gepriesen hat:

Die ew'ge Vorsicht, die das Weltall leitet,
Mit jener Weisheit, die in Tiefen ruht,
Zu welchen kein erschaff'nes Auge gleitet,
Damit sich dem Geliebten ihre Gluth
— Die Gluth der Braut, die er mit lautem Schreie
Sich anvermählt hat durch sein heil'ges Blut —
Sich'rer in sich, und ihm getreuer, weihe,
Hat, ihr zur Gunst, zwei Fürsten ihr bestallt;
Und hier und dorten führen sie die Zweie.
Der Eine war von Seraphsgluth umwallt,
Der Andre zeigt' wie Glanz der Cherubinen

Die Weisheit dort im ird'schen Aufenthalt.
Von Einem sprech' ich, weil, wen man von ihnen
Auch preisen mag, man nie vom And'ren schweigt,
Da Beide wirkten Einem Ziel zu dienen.

Beide Männer aber haben in die Geschichte des italienischen Volkes, besonders in dessen religiöse Entwickelung, so tief hineingegriffen, daß es uns angemessen scheint, das Wesentlichste über deren Persönlichkeiten und ihren Lebenslauf hier in wenigen Worten zusammenzufassen.

Im Jahre 1182 wurde Giovanni Bernardone, der Sohn eines reichen Kaufmanns von Assisi, geboren. Schon von früh auf zeichnete der Knabe sich durch lebhafte Geistesgaben unter seinen Gespielen aus, bei denen er besonders seiner an Verschwendung grenzenden Freigebigkeit wegen beliebt war.

Seine Jugend verstrich im heiteren Genuß des Wohllebens, das sein reicher Vater, dessen Stolz er war und der gern mit dem geistvollen Jüngling unter seinen Mitbürgern glänzte, ihm bot. Seine Bekehrung war, nach den Berichten der Zeit, die uns erhalten sind, eine jähe unvorhergesehene — wie durch Inspiration herbeigeführt. „Er kehrte," so erzählt die Chronik von Assisi, „mit seinen Genossen von einem lustigen Gelage heim. Plötzlich blieb er stehen, schien in tiefes Nachdenken zu verfallen, weder von der Außenwelt noch von dem Treiben um ihn her mehr Etwas zu vernehmen. Als seine Freunde ihn mit Spottreden aus diesem seltsamen Brüten herauszureißen suchten und ihn fragten: „Ob ihm etwa das Bild seiner Geliebten erschienen sei?" antwortete er: „Ja, er

denke, er werde eine schönere, edlere, reichere Braut heimführen, als sie je gesehen."

Von diesem Augenblick an entsagte Giovanni Bernardone der Welt und Allem, was er an irdischem Gut besaß, ward unter dem Namen Franziskus der Stifter des verbreitetsten mittelalterlichen Ordens, und, wie er sich zu nennen pflegte, „ein Erneuerer des armen Lebens Christi", als welchen die Nachwelt ihn in Kunst und Poesie über ein Jahrhundert hinaus feierte.

„Er war," so schildert ihn ein italienischer Geschichtsforscher, „eine reiche, sensitive Natur voll warmer Liebe und sittlichen Ernstes, voll klarer Erkenntniß und erhabener Poesie, voll hochfliegenden Enthusiasmus und ruhigen Muthes, voll naiven Naturgefühls und lebendiger Phantasie, voll Entsagung und tiefer Empfindung mit fremdem Elend, demüthig, unerschrocken, sein selbst nicht schonend, auch in seinen Seltsamkeiten voll tiefen Sinnes. Die Welt erkannte in ihm einen Propheten, der auf das Volk wirkte, wie Keiner."

So war der Mann, dessen Ordensregel die Erfüllung des Gebotes zur Richtschnur nahm: In Gehorsam, Keuschheit und Entsagung alles Besitzes zu leben und Christi Weisung zu folgen: „Willst Du vollkommen sein, so komm und folge mir nach."

Wenn sich uns aus der Individualität des heiligen Franziskus, der seine Hingabe an die Person Christi, an die Gemeinde, an die als Braut erkorne Armuth in so glühenden Worten ausströmt, daß kein Liebesdichter irdischer Leidenschaft eine heftigere, inbrünstigere Sprache verleihen könnte, wenn sein ganzer Lebenslauf, der gewaltsame Bruch

mit den Verhältnissen, das rastlose Streben in's Weite, das ihn selbst bis zum Sultan in Egypten führte, so wie die leidenschaftliche und schrankenlose Phantasie, die ihm im Redefeuer derart hinriß, daß er nicht nur Thiere, sondern auch Sonne, Mond und Sterne, Luft und Feuer als Genossen anredete — wenn sich aus all diesen Einzelzügen das Bild eines schwärmerischen Sanguinikers ergiebt, so tritt uns in Dominikus strengerer Gestalt der Typus des bedachten, leidenschaftslosen Verstandesmenschen und Dogmatikers entgegen.

In einem einsamen Dorfe in Alt-Castilien wurde im Jahre 1170 Dominikus geboren. Seine Bildung war eine streng wissenschaftliche; schon früh erwarb er sich den Ruf ungewöhnlichen Wissens und genialer Lehrbegabung. Auf Reisen, die er mit hochgestellten Geistlichen nach Rom und Frankreich machte, erkannte er den Grund der Lasterhaftigkeit und Unsittlichkeit im Volke in der mangelhaften Kenntniß der Glaubenslehren.

Er begann von nun an fleißig die Jugend zu ermahnen, sowohl die männliche als die weibliche, gründete ein Nonnenkloster, einen Gebetverein, von welchem sich der Ursprung des Rosenkranzes herschreibt und ward endlich der Stifter des Ordens in Rom, der heute noch seinen Namen trägt.

Wir erwähnten bereits vorhin einen Grundzug des italienischen Naturalismus, auf den wir hier noch einmal zurückkommen, indem wir zunächst einen Blick auf das wissenschaftliche Leben Italiens im XIII. Jahrhundert werfen.

Diesem Naturalismus widerstrebte die abstrakte Form

der scholastischen Wissenschaft, deren Blüthezeit im übrigen Abendlande (namentlich in Deutschland) in das XI. und XII. Jahrhundert fiel. Sie kam in Italien ebensowenig zur allgemeinen Geltung, als das nordische Ritterthum. Dagegen standen die praktischen Wissenschaften der Medizin und Jurisprudenz in um so größerem Ansehen. In einzelnen Universitätsstädten z. B. suchte man bedeutende Lehrkräfte, besonders für diese beiden Fächer durch Eide zu fesseln, durch welche die Professoren sich verpflichten mußten, das hier Gelehrte nirgend anderswo wieder zu lehren.

Zugleich entstand allenthalben ein Wettstreit zwischen den einzelnen Städten Italiens nach Besitz von Hochschulen; man suchte die Professoren durch glänzende Anerbietungen und Ehrenbezeugungen anzulocken und die Studentenschaft durch geselliges Entgegenkommen und Darbietung größerer Bequemlichkeit, als sie ihnen bisher zu Gebote standen.

So verpflichtete sich z. B. die Stadt Vercelli, die darauf ausging, Padua um seine Universität zu bringen, zu 500 Studentenwohnungen, zu der nöthigen Zahl von Buchhändlern, Abschreibern 2c. Die Auswanderung fand auch wirklich statt und Padua blieb mehrere Jahre hindurch ohne Universität.

Aus diesen Einzelzügen, wie aus dem gleichzeitigen Streben der Kommunen nach Verschönerung der Städte, ersehen wir, wie auch in diesem Gebiet sich neues thatkräftiges Leben regt. Am deutlichsten traten diese Bestrebungen in Anlage großartiger Bauten, Kirchen, öffentlicher Plätze, Fontainen in Florenz hervor; aber auch geringere Städte wetteiferten, keiner der andern an Wohlstand und am Glanze künstlerischer Zierden nachzustehen.

Ein ferneres bedeutsames Symptom des erwachenden Nationalbewußtseins war die allmälig sich immer weiter verbreitende Schätzung der eigenen seit Jahrhunderten sowohl von den vornehmen Klassen überhaupt, als von den Gelehrten und Dichtern des Mittelalters mit Geringschätzung behandelten Landessprache.

Das Latein, bisher auch in der Gesellschaft als Modesprache betrieben, wurde von nun an je mehr und mehr, unserer modernen Auffassung gemäß, die Sprache der Wissenschaft und dieser Umstand selbstverständlich die Ursache zur Ausbildung der Vulgärsprache.

In Folge der Herrschaft des Latein besaß Italien in der That bis zum XIII. Jahrhundert keine eigene volksthümliche Sprache. Von nun an bildete sich diese unter dem Titel des „vulgare illustre“ in wunderbarer Raschheit aus.

Das Verdienst dieses wesentlichen Fortschrittes im italienischen Nationalleben fällt dem Dichter der göttlichen Komödie zu. Es ist bekannt, daß Dante sein Gedicht ursprünglich in der lateinischen Sprache begonnen hatte und erst nach Abfassung der ersten Gesänge des Inferno sich zu der großen Neuerung entschloß: eine Dichtung des höheren Styles in der Volkssprache abzufassen. Auch erzählt Dante selbst, wie nach Mittheilung dieser ersten im Italienischen gedichteten Gesänge, die er einem Klosterbruder in Ligurien vorlas, dieser sein höchstes Staunen darüber äußerte: „daß Dante so hohe Wissenschaft in ein so plebejisches Gewand gekleidet habe.“ Ja, so schwankend waren Dante's eigene Ansichten über diesen Punkt, daß er, als die göttliche Komödie zum größeren Theil schon ge-

schrieben war, selbst äußerte: „daß dasselbe, d. h. das Vulgäre, sich doch nur zu Liebesgeschichten und dergleichen eigne.“

Außer Dante gebührt Friedrich II., dem hohenstaufischen Kaiser, der Ruhm, an seinem Musenhof in Palermo das Wachsthum der Sprache und der Poesie des südlichen Italiens gefördert zu haben und sagt Dante über den sizilianischen Dialekt und den Einfluß der hohenstaufischen Kaiser in seinem Konvito: „Der Sprache der Sizilianer scheint mir vor allen andern Mundarten der Vorzug zu gebühren, denn nicht nur haben viele einheimische Meister vortreffliche Lieder gedichtet, sondern wir nennen auch die Dichtungen der übrigen Italiener, wenn sie trefflich sind, ‚sizilianisch‘.

Die ruhmwürdigen Helden, Kaiser Friedrich und sein erlauchter Sohn Manfred, bethätigten den Adel und die Tüchtigkeit ihres Wesens, indem sie, so lange das Glück ihnen treu blieb, allem Thierischen abhold, das rein Menschliche pflegten. So geschah es, daß, wer edelgesinnt und mit Fähigkeiten begabt war, der Majestät so trefflicher Fürsten zu nahen sich angelegen sein ließ und was immer zu jener Zeit die hervorragenderen Italiener ersonnen, das trat am Hofe dieser Kronenträger zuerst ans Licht!“

Ueberhaupt waren es die Hohenstaufen und die Zeit ihrer Herrschaft, welche die Verschmelzung der Volkselemente herbeiführten, die den Romanen jenen im deutschen Charakter liegenden Idealismus des Empfindens und der Lebensanschauung mittheilten. In der Poesie tritt dieser Idealismus zuerst in Guido Guinicelli hervor, den Dante „seinen Vater“ nennt und „den Vater aller Besseren, welche Liebeslieder sangen.“ Aber nicht nur in den Liebesliedern

macht sich ein veredeltes Empfinden geltend. Wenn es in einem Liede desselben Guido heißt: „Die, welche nur durch Geschlechtsadel edel zu sein meinen, seien dem schlechten Koth der Straße gleich, der unedel bleibe, obgleich die Sonne den ganzen Tag darauf scheine und ihn vom fremden Licht glänzen mache," so weisen diese Worte auf einen so idealen Begriff von der wahren Menschenwürde, eine solche Unabhängigkeit von dem Nimbus äußeren Glanzes, daß wir daraus deutlich die Einwirkung nordischer Idealität erkennen.

Am schönsten und zartesten finden wir diese in Dante's eigenen Dichtungen. Da heißt es von der Theorie der Liebe: „Liebe ist die unveräußerliche Eigenschaft jedes geistigen Wesens; auch die menschliche Seele ist von dem liebenden Gott zur Liebe geschaffen; sie hat das dunkle Gefühl von einem Gut, in welchem sie Frieden finden kann und strebt darnach, ebenso wie die Flamme nach oben. Aber unerfahren, wie ein Kind aus der Hand Gottes hervorgehend, nur ihr Liebesbedürfniß fühlend, lächelt sie allen Dingen entgegen, die sich ihr darbieten; ergötzt sich zuerst an kleinerem Gute, bis ihr ein größeres und wieder größeres erscheint, dem sie nachhängt."

Und wieder sagt er an einer anderen Stelle „die Seele sei wie ein Wanderer am Abend, der jedes Haus, das er von ferne sieht, für das Gasthaus hält, das ihn aufnehmen könne und wenn er herangekommen, seinen Irrthum erkannt hat, nun wieder seine Hoffnung auf das nächste richtet und so fort, bis er es erreicht."

Wenn wir ferner zusammenfassen, welche Begriffe den Kern der Dichtung Dante's bilden, auf welche sich die bedeutendsten Momente seiner Höllenwallfahrt beziehen, so

sind es „die Liebe", und als das verwerflichste und niederste aller Laster dieser gegenübergestellt, der starre, nichts als sich selbst suchende „Egoismus", die edle wahre „Ruhmesbegier" die solchen nur durch große und gute Thaten zu erwerben trachtet und der falsche Stolz der Eitelkeit, endlich aber die Freiheit als die Krone alles Guten des Lebens.

Seinen Dank gegen Beatrice faßt er, im Paradiese angelangt, in die Worte zusammen, daß sie ihn von einem Knechte zu einem Freien gemacht habe: „Tu m'hai da servo tratto a libertata".

Die Meister der Frührenaissance in Florenz.

Wenn wir uns von der hier angestrebten Skizzirung des wissenschaftlichen und sozialen Lebens in Italien im XIII. und XIV. Jahrhundert wieder dem besonderen Gebiet des künstlerischen Lebens zuwenden, so werden wir gewahr, daß jene Zeit, wo das Individuum als solches anfing, sich seiner Kraft bewußt zu werden, wo in Folge dessen ein erhöhtes Selbstgefühl sich der italienischen Nation bemächtigte, wo die Sprache, von Dantes Geist geführt, zu klassischer Vollendung gedieh, auch in der Kunst einen Wendepunkt herbeiführte.

Die religiöse Mystik Dante's wurde auch für sie die leitende Richtschnur. Fortan erscheinen beide Schwesterkünste in so inniger Verschmelzung, daß die letztere — die Malerei des XIII. und XIV. Jahrhunderts — in ihren bedeutendsten historischen Darstellungen nur in jenem Zusammenhang, in ihrer mittelbaren oder unmittelbaren Abhängigkeit von Dante's göttlicher Komödie und dem durch sie dem italienischen Volk eröffneten Ideenkreise begriffen werden kann.

Wie ein Stern aus der ihn umgebenden Finsterniß, tritt der Name Cimabues, des Zeitgenossen Dante's, aus dem theils mythischen, theils gänzlich verschollenen Kreise der Künstler jenes Jahrhunderts hervor. — Ein Kampf zwischen dem rituell geheiligten, d. h. dem byzantinischen Styl und einem verwilderten romanischen, der nie ganz aufgehört zu existiren, hatte schon vor Cimabue begonnen. Bei allem Ungeschick der Formen, bei aller Beschränktheit des Ausdrucks unterschied letzterer sich von jenem durch lebhaftere Bewegungen, durch ein eigenartiges Geberdenspiel und freie, von den Vorschriften des Ritus unabhängige Wahl der Motive, wie sich dies z. B. auf unbestreitbare Weise an den Fresken in der Unterkirche von St. Clemente in Rom, in den Mosaiken der Tribuna, in St. Maria in Trastevere (Rom) beobachten läßt. Ferner finden sich in Sacro speco zu Subiaco einige Kompositionen des romanischen Styles, die sogar mit Künstlernamen bezeichnet sind. Gerade diese aber sind für die Kunst ohne Bedeutung. Ein paar würdigere Namen hatte Cimabue unter seinen Vorgängern denn doch aufzuweisen.

Guido von Siena trug schon den Keim der Anmuth und Würde in sich, der während der ersten klassischen Periode der Frührenaissance die Sienesische Schule in so hohem Grade auszeichnete. Auch die Chornische des Baptisteriums in Florenz, die im Jahre 1225 von dem Mönch Jacobus mit Mosaiken geschmückt wurde, enthält stylistische Neuerungen bedeutender Art. Die knieenden Figuren auf korinthischen Kapitälen, die das Mittelbild tragen, nennt Burckhardt: „Die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sixtina!“

Der bahnbrechende Aufschwung, der für immer die Fesseln byzantinischen Geisteszwanges zersprengte, ging aber dennoch erst von Cimabue aus. Wenngleich die bis vor Kurzem noch giltige Ansicht, die in Cimabue eine jener Ausnahmenaturen erkennen wollte, „die ursprünglich, unvermittelt, nach den Gesetzen, die sie in sich selber tragen", ihre Zeit umbilden — eine irrige und übertriebene war, so ist und bleibt er trotzdem eine der größten und erfreulichsten Erscheinungen der Kunstgeschichte und mit vollem Recht durfte er den Titel: „Altvater der italienischen Kunst", mit dem seine Zeitgenossen ihn ehrten, in Anspruch nehmen.

In seinen eigenen Produktionen zwar wirken byzantinische Einflüsse noch in hohem Grade fort. Der eigentliche Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen oder dem byzantinischen und romanischen Styl bildet sich erst in seinen Nachfolgern heraus. Die alte Schule aber, aus der er selbst die ersten Elemente seiner Ausbildung gewonnen, durchdrang er mit einer ihr längst abhanden gekommenen Kraft.

Er verstand es, die althergebrachten Motive mit einem naiven und ganz neuen Natursinn aufzufassen. In die starren Glieder brachte er Beweglichkeit. Die todten byzantinischen Gestalten belebte er durch charakteristische individuelle Züge. Auch die Technik gewann, namentlich in Bezug auf Farbenwirkung, durch von ihm erfundene Mischungen einen Aufschwung, und so belebte er in seinen Zeitgenossen sowohl das Gefühl für die Poesie überhaupt als für die Poesie der Farbe.

Eines seiner besterhaltenen Werke ist ein Tafelbild in St. Maria Novella zu Florenz: Die Madonna zwar

noch von byzantinischer Darstellungsweise beeinflußt, von alterthümlicher Gravität und Würde. In den Gesichtszügen aber zeigt sich schon eine Anmuth, ein Lebensgefühl, das den Zeitgenossen so neu war, daß sie, als Cimabue das Bild zum ersten Male sehen ließ, in einen Taumel von Entzücken geriethen. Besonders aber ist das Christuskind von einer für jene Zeit geradezu an's Wunderbare grenzenden Schönheit, mit weichen, runden Zügen und großen, offenen Augen, die mit einem Ausdruck über das Kindliche weit hinausgehenden Ernstes ahnungsvoll ins Weite blicken. Engelschaaren von zwar stereotypem Gepräge, aber von der edelsten Kopfbildung, feinen, lieblichen Ovals umgeben den Thron der Madonna.

Von diesem Bilde erzählt ein Augenzeuge: „Es habe durch die bis dahin nicht gekannte Natürlichkeit und Lebenswahrheit einen so ungeheuren Jubel im Volk hervorgerufen, daß die Bürgerschaft von Florenz einen festlichen Aufzug anordnete. Junge Männer aus angesehenen florentinischen Familien luden das Bild im Triumph auf die Schultern und trugen es in feierlicher Prozession in die Kirche."

Zu den von seinen Zeitgenossen am meisten gepriesenen Malereien gehören ferner die Fresken, mit denen er in Assisi die Kirche schmückte, in welcher der heilige Franz begraben lag. Von dem umfangreichen Cyklus, Szenen aus dem Leben des Heiligen darstellend, ist verhältnißmäßig nur Weniges erhalten. Von doppeltem Interesse ist daher das Urtheil Vasari's, der diese herrlichen Schöpfungen Cimabue's, deren kümmerliche Reste heute noch den Beschauer mit Andacht und Bewunderung erfüllen — in unentstelltem Zustande besichtigte. „Dieses Werk",

sagt Vasari, „wahrhaft großartig, reich und wohlgeordnet wie es ist, mußte meinem Urtheil nach damals die Welt in Erstaunen setzen, nachdem die Malerei so lange blind gewesen war. Mir, der ich es 1563 wiedersah, schien es sehr schön, wenn ich bedachte, wie Cimabue in solcher Finsterniß solchen Lichts theilhaftig wurde".

Unter den Zeitgenossen Cimabue's haben wir noch zu erwähnen den Duccio di Siena, auf den wir in unserem nächsten Abschnitt noch näher eingehen werden und den besonders in Rom thätigen Mosaizisten Jacobus Torriti, von welchem die beiden großen Mosaikwerke in den Chornischen der Lateranischen Basilika und der St. Maria Maggiore herrühren.

Das im Lateran ist voraussetzlich die Herstellung eines altchristlichen Mosaiks, in welchem noch allenthalben der byzantinische Styl vorwiegt; es ist eins der schönsten und großartigsten Musivbilder Roms.

Noch prächtiger und wirkungsvoller ist das in der Maria Maggiore: Die Gestalt Christi von antiker Großartigkeit, die Madonna von sanfter und ruhiger Anmuth. Die Arabesken, die aus prachtvollen Rankengewächsen bestehen, von der feinsten und elegantesten Ausführung.

Unter denjenigen Meistern, die unter dem Einfluß der allgemeinen nach Neugestaltung ringenden Zeitströmung den Ideenkreis der neuen Schule bedeutend über das zu erweitern strebten, was Cimabue bereits erreicht hatte, war Giotto di Bondone, nächst Dante, das größte Genie seines Jahrhunderts, eine seinem großen Zeitgenossen tief verwandte Künstlernatur. Unter seinen vielen, theils glänzend begabten Schulgenossen war er bei Weitem der Bedeutendste.

Ob wohl die göttliche Komödie, deren Strophen von oft verwickeltem und schwierigem Satzbau, durch Giotto's mächtiges Talent in Form und Farbe übertragen, ohne diese Umsetzung in eine so unmittelbar auf die Sinne wirkende Gestalt sich die beispiellose Popularität gewahrt hätte, die sie heute noch in allen Schichten, von der höchsten bis zur niedersten im italienischen Volke besitzt? Dies ist eine Frage, die uns oft aufstieg. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir das Verdienst Giotto's um die Kultur und die Kunst seiner Zeit als ein doppeltes, nach zwei bedeutenden Seiten hin wirkendes, bezeichnen.

Ueber die ersten Jugendjahre Giottos liegen fast gar keine sicheren Nachrichten vor.

Alles was diesbezüglich bis auf unsere Zeit gedrungen ist beschränkt sich auf zwei legendarische Berichte.

Nach Ghiberti fand Cimabue den zehnjährigen Knaben zufällig auf dem Felde, wie er eben auf der dürftigen Weide Vespignanos die Schafe aus der Heerde seines Vaters abzeichnete.

Cimabue, der an den wenigen Kohlenstrichen die zukünftige Meisterhand erkannte, bewog den Vater, ihm den Knaben zu überlassen und ließ es sich angelegen sein, ihn selbst in seiner Werkstatt auszubilden.

Nach einer anderen Angabe, die von einem Anonymus herrührt, hatte Giottos Vater den Knaben zu einem Wollhändler in die Lehre gegeben. Auf dem Wege zu seiner Arbeit blieb dieser jedesmal vor Cimabues Werkstatt stehen. Als später der Vater sich beim Lehrherrn erkundigte, wie sich der Bursche anließe, erhielt er zur Antwort, daß dieser seit einiger Zeit garnicht mehr gekommen sei. Nun

stellte es sich heraus, daß der kleine Giotto seine Tage bei den Malern zubrachte; auf Cimabues Zurede wurde er darauf aus der Wollhändlergilde entlassen und trat als Schüler in's Atelier. (Crowe u. Cavalc: Band I, Seite 195.)

Zu den frühesten Werken Giottos gehören, aller Wahrscheinlichkeit nach, die ihm zugeschriebenen Fresken in der Kirche von Assisi, worauf die noch ganz an Cimabue anlehnende Auffassung schließen läßt.

Jedenfalls muß sein Ruf sich früh verbreitet haben, denn schon aus dem Jahre 1266 stammt das bekannte Mosaik der „Navicella" — des vom Sturm gefährdeten Schiffes, das sich jetzt in der Vorhalle von St. Peter befindet, doch durch mehrmalige Restauration dermaßen gelitten hat, daß Giottos Styl nur noch in der Auffassung des Ganzen, an dem einfachen und schlichten Gruppenbau, an der an Hast streifenden Lebhaftigkeit der Geberden zu erkennen ist, während sich in den Einzelzügen durch Restauration das charakteristische Gepräge fast ganz verloren hat.

Dieses Gepräge bestand nicht vorzugsweise im Streben nach der schönen Form. An Grazie und Fülle der Erscheinungen steht Giotto sogar dem Cimabue oft nach.

Worin ausschließlich Giottos Bedeutung liegt, darauf haben wir schon zuvor, als von Dante die Rede war, hingewiesen. Seine starke Seite ist die psychologische Durchbildung der Charaktere, die schlicht und deutlich ausgeprägte, stets nur das Wesentliche betonende Auffassung seiner historischen Stoffe.

Häufig sind diese unmittelbar aus Dante's Dichtung geschöpft, in einem inneren geistigen Zusammenhang mit ihr stehen sie fast immer. Die Zahl seiner Werke ist eine

so große, daß eine eingehende Besprechung, sei es auch nur der hervorragendsten, uns zu weit führen würde. In Florenz, Assisi, Padua, Ravenna u. s. w. finden wir heute noch die Spuren seiner ungeheuren Thätigkeit.

Wir begnügen uns daher, unter seinen zahllosen Werken eine jener allegorischen Gestalten hervorzuheben, die den Abschluß des großen Freskencyklus in der Kapelle Scrovegni zu Padua bilden.

Sie dürfen unstreitig, sowohl was Energie des Ausdrucks als Fülle geistreicher Einzelmotive betrifft, zu seinen vorzüglichsten Leistungen gezählt werden.

Es ist die Gestalt der Prudenzia oder Sapienzia, die wir versuchen wollen dem Leser vorzuführen. Aus ihr ergiebt sich sowohl der Einfluß Dante's, als ein eingehendes Studium der Philosophie und Dichter des Alterthums, das sich überhaupt mehrfach in Giotto's Schöpfungen manifestirt.

Die Vorsicht, — so äußert sich Selvatico, einer der geistreichsten Kunstschriftsteller des modernen Italiens bezüglich dieser in jedem Sinne typisch giottesken Gestalt, — ist wie jede Tugend eine Wissenschaft. Aus der Erfahrung ihre Schlüsse ziehend, erreicht sie vermittelst der Reflexion ihre höchste Vollkommenheit. Aus Untersuchung der Vergangenheit schöpft sie ihre Voraussetzungen über die Zukunft. Das schwierige Problem, das sie zu lösen sucht, ist die Selbsterkenntniß; auf dieser beruht alles übrige Erkennen.

In Bezug auf den philosophischen Gehalt scheint Giotto jener Definition geradezu Schritt für Schritt nachgegangen zu sein — in den Darstellungsmitteln

folgt er, wie bereits erwähnt, dem symbolisirenden Styl Dante's.

Die Figur der Prudenzia sitzt in scharfer Profilsicht auf einem Katheder, wie die Philosophen des Mittelalters sie in ihren Zellen zu benutzen pflegten. Vor ihr auf einem Pult liegt ein offenes Buch. Sie scheint in tiefes Nachdenken versunken. Der konvergeschliffene Spiegel, den sie in der Hand hält, zeigt ihr das eigene Antlitz, aber die einzelnen Gesichtszüge und deren Verhältnisse zu einander sind durch die Biegung der Glasfläche entstellt; kurz — der Spiegel zeigt ihr Antlitz in einer der Wahrheit nicht entsprechenden Form.

Aus diesem trügerischen Bilde sucht die Vorsicht die wahren Züge herauszufinden und untersucht, was Schmeichelei und Satyre hinzugefügt oder hinweggethan haben.

„Der Spiegel bedeutet die öffentliche Meinung; die Wirkung, welche die konvexe Fläche hervorbringt, gleicht der des Vorurtheils. Nur gerade und scharfe Urtheilskraft kann die Irrthümer der Meinung feststellen.“ Dieses scharfsinnige und gerade Urtheil ist durch den Kompaß bezeichnet, den sie in der Hand hält. Der Blick der Gestalt, der auf dem trügerischen Spiegelbilde haftet, scheint mehr nach innen als nach außen gewandt. Dieser nach innen gewandte Blick giebt den Zügen den Ausdruck jenes ganz in seinen Gegenstand versenkten Forschens, das alle Für- und Gegengründe erwägt, ehe es ein Urtheil fällt.

Da beide Geschlechter gleicherweise der Vorsicht bedürfen, so trägt sie ein Doppelgesicht, dessen männliche Seite Sokrates darzustellen schein, vielleicht um anzudeuten, daß die Vorsicht den Gegenstand, auf dem ihr Auge haftet,

mit philosophischem Blick betrachtet. Der Schleier, den sie um das Haupt trägt, bedeutet die Mahnung, sich im Verborgenen zu halten, sich nicht dem Blick des Neides und der Verfolgung auszusetzen. Weit entfernt von Schönheit, ist das weibliche Profil vielmehr von ziemlich gewöhnlichen Formen. „Denn die Tugend der Vorsicht oder Weisheit kommt wie jedem Geschlecht, so auch jedem Stande und jeder Altersstufe zu; sie erweitert und vertieft den Begriff der Jugend, sie ersetzt den Reiz in den reiferen Jahren, sie verleiht auch dem Alter noch Heiterkeit; sie mildert die Leiden desselben, indem sie den Menschen befähigt, mit Gleichmuth dem Augenblick entgegen zu sehen, wo es für ihn keine Zeit mehr geben wird. Denn sie hat ihn gelehrt, sich demüthig den Gesetzen der Natur zu unterwerfen und getrost ihrem Ruf zu folgen.“ —

Es mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, daß wir, statt eine Uebersicht des Stoffes folgen zu lassen, so lange bei einer einzelnen Gestalt verweilten. Von den großen Wandfresken der Kapelle Scrovegni gar nicht zu reden, wo der Meister, frei von jedem Einfluß, in jedem Zuge nur sich selbst giebt, sind die übrigen allegorischen Figuren, in denen Giotto die sieben Kardinaltugenden den entsprechenden Lastern gegenüber gestellt hat, ebenso geistreich in der Auffassung, ebenso schlagend in der Wirkung, die sie üben. So z. B. die „Standhaftigkeit“, ein großartiges Weib, das Haupt von einer Löwenhaut umhüllt, hinter einem Schild verborgen, in dem die zersplitterten Speere der Versuchung stecken geblieben sind, oder die „Verzweiflung“, ebenfalls ein Weib aber von schweren und gemeinen Formen, das, sein Gewand zerreißend, sich die

Brust entblößt und indem sie das Haupt gen Himmel erhebt, einen Fluch auszustoßen scheint.

Mit der eingehenden Besprechung jener einen Gestalt glaubten wir genügend darauf hingewiesen zu haben, wie Giotto derartige Gegenstände zu behandeln pflegte, um unserem Leser beim Studium seiner Werke einen Faden an die Hand zu geben, an dem er selbst beobachtend und prüfend weiter spinnen mag. Ein anderer großer Freskencyklus, der unter allen am unmittelbarsten aus Dantes „Göttlicher Komödie" herausgegriffen ist, stellt die Vermählung des heiligen Franziskus mit der Armuth in der Unterkirche zu Assisi dar.

Im 11. Gesang des Paradieses lauten Dante's Worte wie folgt:

„Denn mit dem Vater tritt er jung an Jahren
Für eine Frau vor der der Freude Thor
Die Menschen fast wie vor dem Tod verwahren
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte
Und täglich lieber hielt was er beschwor.
Sie, des beraubt, der sich ihr einst vermählte
Blieb ganz verschmäht mehr als elfhundert Jahr
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Da bis zu diesem ihr der Freier fehlte.
Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort,
Franziskus und die Armuth sieh in ihnen
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb und Wunder und der süße Blick
Erweckten heilgen Sinn, wo sie erschienen."

Dieser Darstellung in der ganzen Auffassung entsprechend, sehen wir Giotto's Fresken zu Assisi, die „Ar-

muth", eine in Dornen stehende, von zwei Buben verspottete Frauengestalt, die von Christus dem heiligen Franziskus angetraut wird. Zur Linken führt ein Engel einen Jüngling herbei, welcher, dem Beispiel des Heiligen folgend, einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten sieht man eine Gruppe von Reichen und Vornehmen, die von Engeln aufgefordert werden zu gleichem Thun, die sich aber mit spöttischen Geberden abwenden.

Was Giotto's Stellung der Außenwelt und seinen Mitbürgern gegenüber betrifft, so ist uns von dem getreuesten und gewissenhaftesten Schilderer seiner Zeit, wiederum von Dante, ein Ausspruch erhalten, aus welchem hervorgeht, welch' allgemeine Bewunderung seinem Genius gezollt ward.

„Credette Cimabue nella Pittura Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido Sicche la fama die colui si oscura" sagt Dante. („Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt das Feld zu halten; jetzt ist Giotto kommen und Jenem ist der Ruhm fortan geraubt.")

Wie Dante, so verherrlichen auch spätere Dichter Italiens noch über ein Jahrhundert hinaus Giotto's Ruhm. Petrarca nennt ihn ausdrücklich „den ersten Maler seiner Zeit"; desgleichen bezeichnet ihn Boccaccio als „Eines der Lichter des Florentinischen Ruhmes" und Villani, der berühmte Geschichtsschreiber, nennt ihn in der Geschichte der Stadt Florenz: „denjenigen Meister, der alle Handlungen und Gestalten auf's Natürlichste gezeichnet habe."

Die Schüler Giotto's, deren er selbst zu seinen Lebzeiten eine große Anzahl bildete, gingen in dem, was seine Stärke war, in dem eigentlich Psychologischen, in Bezug

auf energische Charakteristik und schlichte, überzeugende Lebenskraft der Gestalten, während mehr denn hundert Jahren nicht über ihn hinaus. Dagegen traten in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts unter seinen Nachfolgern Kräfte hervor, die auf seinem Styl und der von ihm begründeten religiös-lehrhaften Auffassung fußend, ihn in der Symbolik überragten. So z. B. Orcagna, dessen Geistes-Höhen und -Tiefen den Vergleich mit dem großen Meister von Cortona, Lucas Signorelli und seinem noch größeren Schüler (wenn auch in bedingtem Sinne, so glauben wir doch Michel Angelo als solchen bezeichnen zu dürfen), Michel Angelo, nicht zu fürchten brauchten. Ihm schließen sich Spinello Aretino und die Lorenzetti an. Ferner sind unter den zahllosen Schülern Giotto's als die bedeutendsten hervorzuheben: Taddeo Gaddi, Giottino, Giovanni da Milano, Francesco da Volterra, Nicoli da Pietro.

Sie alle repräsentiren jene erst bezeichnete Richtung Giotto's, neben welcher Orcagna, die Lorenzetti und Spinello Aretino am entschiedensten eigene Wege verfolgen. Ihre Hauptwerke sind in Florenz, Pisa und Assisi, die der Lorenzetti in Siena zu suchen.

Zur Orientirung.

Jacopus Turrita, Mosaicist zu Ende des XIII. Jahrhunderts, machte um 1290 Restaurationsarbeiten in der Tribune von San Giovanni im Lateran (Rom), fertigte von 1288—1295 in Mosaik die Krönung der Maria und die Kindheit Jesu in der Absis von St. Maria Maggiore.

Im Baptisterum von Florenz führte Jacopus die Mosaiken der Tribüne aus.

Cimabue, geb. 1240 zu Florenz, † nach 1302. Außer Florenz thätig in Pisa, wo er in späteren Jahren Obermeister der Mosaikarbeiten im Dome war. Seine letzte Arbeit hier wahrscheinlich der Heiland zwischen Maria und Johannes und den Evangelisten; ferner in Assisi. Wahrscheinlich rührt von ihm der südliche Transept in der unteren Kirche her; eine kolossale Jungfrau mit Kind zwischen vier Engeln an der Westseite; in der oberen Kirche der Heiland auf dem Thron und die Engel an der Westseite des nördlichen Transept.

Giotto, geboren 1276 zu Colle bei Vespignano, † 1336. Außerhalb Florenz thätig in Assisi, Padua, Rom, Ravenna.

Von Assisi, wo wir den Beginn seiner Thätigkeit zu suchen haben, ging Giotto nach Rom, wo er zwischen 1280 und 1300 thätig war. Nach seiner Rückkehr nach Florenz malte er in der Pallastkapelle des Podestà das Paradies (Portrait Dantes). Eine Berufung nach Avignon zu Benedikt XI. zerschlug sich durch den Tod des letzteren. Um 1305 begab er sich nach Padua, um die Kapelle Scrovegni in der Arena auszumalen. Nach Florenz zurückgekehrt, malte er die Kapelle Peruzzi in St. Croce, die später übertüncht, 1863 wiederhergestellt wurde.

Sie enthält seine schönsten Fresken. (Darunter u. A. die besonders großartige Auferstehung des Evangelisten Johannes.) Ferner malte Giotto eine große Altartafel mit der Krönung Mariä für die Kapelle Baroncelli in St. Croce. Um 1334 wurde Giotto Meister der Arbeiten in der St. Maria del Fiore (dem Dom) und Festungsingenieur von Florenz. Er erbaute den Glockenthurm, dessen Marmorreliefs nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden.

Giottino, nach Vasari, geb. um 1324, † 1367. Als ein sicheres Werk von ihm gelten die Fresken in der St. Silvester-Kapelle von St. Croce (Florenz).

Giovanni da Milano, geb. um 1300 in Mailand, † daselbst (?), bildete sich aus bei Taddeo Gaddi in Florenz, der ihm auf dem Todtenbett seinen Sohn Agnolo empfahl. In seinen Typen mehr sienesisch als florentinisch. Sein

Hauptwerk sind die Scenen aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands in der Kapelle Rinuccini (St. Croce, Florenz).

Francesco da Volterra, Maler des XIV. Jahrhunderts, Schüler Giottinos, malte um 1372 in Pisa, wahrscheinlich die Geschichte des Hiob im Campo Santo.

Zu den bedeutendsten giottesken Meistern zählt ferner Spinello Aretino, geb. 1332, † 1408 (1409?), Schüler Giottos, wie die meisten seiner Zeitgenossen, bedeutender in seinen Fresken als in seinen Tafelbildern. Um 1348 malte er in Arezzo eine Verkündigung und den Fall Lucifers. 1379 war er wieder in Florenz, wo er in St. Mignato Scenen aus dem Leben des h. Benedikt ausführte, Fresken von schöner Composition, großer Energie und scharf abgewogenen Verhälnissen (1387). Hierauf im Campo Santo von Pisa die Legende des heiligen Ephesus, voll Kraft und Kühnheit (1391). In der Folge zog er sich nach Arezzo zurück, wo er wahrscheinlich den Fall der Engel in der St. Maria degli Angeli vollendete. 1407 malte er im Rathhause von Siena den Krieg gegen Barbarossa, sein bestes hinterlassenes Werk, voll dekorativer Wirkung.



„Der Triumph des Todes." Wandgemälde im Campo santo zu Pisa.

III. Die Kunstrichtung des XIV. Jahrhunderts. Die Schule von Siena. Fra Angelico da Fiesole. Das Ausleben der mittelalterlichen Weltanschauung.

Die Kunstrichtung des XIV. Jahrhunderts. Die Schule von Siena. Fra Angelico da Fiesole. Das Ausleben der mittelalterlichen Weltanschauung.

Ueber ein Jahrhundert blieb Giotto, wie bereits erwähnt ward, der Gesetzgeber der italienischen Kunst.

Um zu begreifen, wie ein als solches stabilirtes Schul-System während einer sonst in jeder Beziehung stürmisch vorwärts strebenden Zeit sich so lange erhalten konnte, ist es nothwendig, das Künstlerleben des XIV. Jahrhunderts in seiner fortdauernden Abhängigkeit von dem mittelalterlichen Zunftwesen in's Auge zu fassen.

Weit entfernt durch Giotto gelockert zu werden, gewann letzteres vielmehr durch ihn neue Festigung.

In jedem Gliede der Malerzunft regte sich, seit Giotto's Name durch Stadt und Land erschollen war, ein erhöhtes Selbstgefühl.

„Sie betrachteten," so heißt es in einem Zeitbericht, „ihre Kunst als Bewahrerin eines geheimnißvollen

Schatzes, als Verwalterin eines priesterlichen Amtes."

Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts waren die Maler mit anderen Gewerben zu einer Gilde vereinigt.

Um die Mitte des XIV. Jahrhunderts traten sie in Malergesellschaften zusammen, meist unter der Aegide des heiligen Lucas, als dem alt-evangelischen Schutzpatron ihres Standes. Die Mitglieder waren verpflichtet, besonderen Statuten und in denselben vorgeschriebenen Verpflichtungen nachzukommen, zu welchen unter Anderem auch feststehende Andachtsübungen zählten.

In den Statuten des „Malerbuches" der Stadt Siena aus dem Jahre 1355 liest man z. B. die folgenden, für den jene Epoche beherrschenden Geist bezeichnenden Worte: „Wir, die durch Gottes Gnade berufenen Offenbarer, welche den Unwissenden die wunderbaren Thaten des Glaubens zu verkündigen haben" u. s. w.

Es bedarf nach dem oben Gesagten wohl kaum noch eines besonderen Hinweises auf das Selbstgefühl einerseits, auf den hohen Begriff andererseits von der Aufgabe ihrer Kunst die schon aus diesen Einleitungsworten hervorgehen.

Eines der wichtigsten literarischen Denkmale der Zeit, zugleich eine der interessantesten Quellen zur Kenntniß des Künstlerlebens im XIV. Jahrhundert, ist uns erhalten in dem nach vierhundertjähriger Verschollenheit wieder an's Licht gezogenen „Trattato della Pittura"" (Traktat über die Malerei) Cennino Cenninis, einem Schüler Agnolo Gaddis.

„Gleichwie“, so heißt es in jenem merkwürdigen, von dem 90jährigen Greise in dem Gefängniß delle Stinche zu Florenz verfaßten Schriftstück „gleichwie diejenigen eine gute That thun, die zum Wohle Aller, die des Griechischen nicht mächtig sind, griechische Schriftsteller in's Lateinische übersetzen, so that Giotto, indem er die Kunst aus einer unbekannten und unverständlichen in eine schöne und anmuthige Form übertrug, in eine Form, die Jedem, der gesunde Sinne hat, zugänglich ist.“

Nach einer allgemeinen Betrachtung über die Weltschöpfung führt der Autor, in dem sein Zeitalter charakterisirenden, zwischen dem Naiven und dem Pomphaften hin- und herschwankenden Style fort: „Nachdem er alle Thiere und Lebensmittel geschaffen, schuf Gott den Menschen nach seinem Bilde und verlieh ihm jede Kraft und Tugend (ogni virtù).“

„Nach dem ersten Fehltritt beschloß Adam, der als Wurzel, als Uranfang, als Vater des Menschengeschlechts in so vollkommener Weise von Gott ausgestattet war, mit Hülfe der ihm verliehenen Kräfte sich seinen Lebensunterhalt zu schaffen. So begann er zu schaufeln, und Eva zu spinnen. In der Folge entstanden viele nützliche Künste und Erfindungen, die sich auf's Mannigfachste von einander unterschieden.

Es war und es ist die eine vornehmer als die andere; die würdigste oder die vornehmste ist die Wissenschaft.

Ihr am nächsten steht eine Kunst, die in der Wissenschaft ihren Ursprung hat, aber mit den Händen in's Werk gesetzt werden muß.

Diese Kunst heißt die Malerei.

Wer sie ausübt, muß eine lebhafte Phantasie besitzen und eine geschickte Hand, nicht gesehene Dinge muß er erfinden und Dinge, die nicht wirklich sind, muß er hinstellen, als wären sie.

Mit Recht darf man diese Kunst als die zweite, d. h. als die erste Stufe nach der Wissenschaft behauptend ansehen."

Nachdem unser Autor, wie zuvor die Wissenschaft, so nur die Poesie mit der Malerei verglichen hat, geht er zu seinem eigentlichen Gegenstand über, auf die einzige richtige und nützliche Methode des Unterrichts in dieser Kunst. Zuvor aber unterläßt er nicht „den allmächtigen Gott, den Vater, den Sohn, den heiligen Geist, die wonnevolle Fürsprecherin aller Sünder, die Jungfrau Maria, den heiligen Lukas, als den Ersten unter den christlichen Malern", zum Beistand bei einem so ernsten und wichtigen Unternehmen anzurufen. Darauf entwickelt er die Grundregeln, an welche die Kunst und das Kunstleben gebunden sein sollen.

Er, der die Kunst zwölf Jahre lang bei Agnolo Gaddi erlernte, dem Florentinischen Meister, der sich rühmen durfte den großen Giotto seinen Taufvater zu nennen — er legt den Kunstjüngern an's Herz: „Die Regeln, die sie befolgen sollen, seien eben dieselben, nach denen sich jene Großen, vor Allem auch Giotto, der ihrer aller Vater sei, gebildet haben.

Unter den für die Erziehung des Künstlers wichtigen Einflüssen hebt er die Einsamkeit hervor. „Poi te ne na sempre soletto", sagt er ausdrücklich (d. h. bleib' oft mit dir allein), „oder verweile in Gesellschaft derjenigen, die deine Geschäfte theilen."

„Wisse," heißt es ferner in Bezug auf die würdigsten und anmuthigsten Gegenstände, an deren Darstellung der Künstler sich zu halten habe: „wisse, daß es weit schwieriger ist und mehr Kunst erheischt, die Bildnisse schöner Jungfrauen anzufertigen, welche zarter sind und auch zartere Hände haben als die Männer. Vor Allem aber hüte dich vor den Alten."

Für uns von besonderem Interesse, weil am schärfsten die Kunstauffassung seiner Zeit bezeichnend, sind die Bedingungen, an die unser Autor den ganzen Bildungsgang des Kunstjüngers knüpft.

Ein Jahr soll der Schüler vorbereitend zeichnen, dann in die Werkstatt eintreten, daselbst zuerst 6 Jahre mit untergeordneten Aufgaben, dem Farbenreiben ꝛc. zubringen, dann noch ebenso lange mit Zeichnen und Malen.

„Lebst Du an einem Ort, wo viele und große Künstler sich aufhalten, um so besser für Dich. Zu Deinem Wohle rathe ich Dir: Immer halte Dich nur an den Besten und an den, welcher den größten Ruf hat. Wenn Du Dich unabläſſig, Tag für Tag, nach einem solchen bildest, so wäre es wider die Natur, wenn nicht Etwas von seinem Geist auf Dich überginge.

Wenn Du dagegen heute diesem, morgen jenem Meister nachläufst, so wirst Du Dir weder des Einen, noch des Andern Manier aneignen, und ein bloßer Schmarotzer bleiben. Wenn Du dagegen hartnäckig einem Einzigen nachfolgst, so müßtest Du ein gar grobes Gehirn besitzen, um nicht aus solchem Studium Nutzen zu ziehen. Endlich wirst Du auf diesem Wege, sofern die Natur Dir nur einen Funken Phantasie verliehen, zuletzt eine eigene

Manier gewinnen, und diese wird gewiß eine gute sein, denn Deine Hand, einmal gewohnt Blumen zu pflücken, wird sich nicht mehr dazu verstehen, statt jener Dornen zu pflücken."

Wenn das fortbestehende Zunftwesen, als dessen Beleg, so zu sagen, wir die Betrachtungen des Cennino Cennini anführten, einerseits dazu beitrug, untergeordneten und mittelmäßigen Talenten mehr Spielraum zu lassen, als dem Fortschritt der künstlerischen Entwickelung förderlich war, so förderte eben das Zunftwesen durch den Geist, der es seit Giotto durchdrang, andererseits auch unendlich die Vertiefung des Begriffes von der Kunst überhaupt und ihren Zwecken.

Auch hinderte der massenhafte handwerksmäßige Betrieb geringerer Kräfte die bedeutenden Talente nicht mehr, aus der Masse hervorzutreten, ihr neue Bahnen zu eröffnen, wie er sie einst gehindert hatte, als die Kunst noch im Banne des Byzantinismus ihre trägen Tage hinschleppte.

Von Orcagna, dem bedeutendsten Giottesken Künstler aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts kann zwar nicht gesagt werden, daß er der Kunst neue Gebiete erschloß, wohl aber, daß er in dem einmal von Giotto gezogenen Kreise die tiefsten und mächtigsten Klänge angeschlagen.

Das Geburtsjahr Andrea Arcagnolos (wie er zu seinen Lebzeiten genannt ward, woraus später durch Verstümmelung der Name Orcagna entstand) konnte bis jetzt nicht festgestellt werden. Er war wie die meisten hervorragenden Künstler seiner Zeit Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person.

Heute noch stehen in Florenz als gewaltiges Zeugniß dieser dreifachen Meisterschaft da: die herrlichen Bogenhallen der Loggia dei Lanzi auf der Piazza della Signoria, das marmorne Tabernakel in der Kirche Orsanmichele, eines der edelsten und vollkommensten Skulpturwerke der italienischen Renaissance überhaupt, endlich die Schaaren der Seligen, die in dem Paradies der Kapelle Strozzi in der Maria Novella uns Orcagna zeigen als Prototyp jener vollendeten Grazien- und Linienschönheit, die wir heute kurzweg als „Reffaelesk" zu bezeichnen pflegen.

Dasjenige seiner Fresko-Gemälde, das früher für den größten Ruhm Orcagnas galt, der Triumph des Todes in Pisa, wird von der neueren Kunstforschung seinem ihm congenialen Nebenbuhler, Ambrogio Lorenzetti aus Siena, zugeschrieben.

Als eine der bedeutsamsten, weil die Zeit und ihre Richtung in fast unvergleichlicher Anschaulichkeit, Genialität und Kraftentfaltung widerspiegelnde Schöpfung des XIV. Jahrhunderts mag die Schilderung jener Fresken aus dem Campo Santo zu Pisa immerhin hier ihren Raum finden.

Wie bekannt, wurden diese dem italienischen Volk in zwiefachem Sinne geheiligten Räume während des XII. Jahrhunderts von heimkehrenden Kreuzfahrern mit Erde aus dem gelobten Lande angefüllt; der Innenraum des ovalen Vierecks, welches der mächtige Gesammtbau bildet, zur Begräbnißstätte derjenigen Bürger der Republik ausersehen, die sich durch Kunst, Wissenschaft oder kriegerischen Ruhm ausgezeichnet hatten. '

In Folge jenes leidenschaftlichen Hanges der Zeit,

irgend bedeutende Bauten und Hallen mit malerischem Schmuck auszustatten, gestaltete sich das Campo Santo von Pisa zu einer der bedeutendsten Hochschulen der italienischen Malerei des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Bei dem ersten Blick auf den ungeheuren Raum, den dieser Fresken-Cyclus einnimmt, den 2 Jahrhunderte später noch Michel Angelo „für eine der vollkommensten Schöpfungen der Kunst, ja des menschlichen Geistes überhaupt“ erklärte, — erwartet uns dem Anschein nach eine nichts weniger als düster gefärbte Scene.

Von niederflatternden Amoretten umringt, sehen wir eine Gesellschaft von Rittern und Edelfrauen unter fruchtbeladenen Orangenbäumen um einen Troubadour und eine Harfenspielerin gruppirt.

Eine der Frauen — sie scheint über die Lautenspielerin hinweg vertraulich zu einer Anderen zu reden — ist von so sinnbestrickendem Liebreiz, daß einer der Ritter bei ihrem Anblick vor Liebesverlangen schier zu vergehen scheint.

Aber dort — auf Armeslänge von dem stutzerartig geputzten Ritter und der reizenden Frau an seiner Seite saust welch ein grausiges Gespenst heran! — ein furienartiges Weib, von einem schwarzen Drahtnetz besponnen. Wie eine Löwenmähne flattert ihr langes Haar um die hageren Züge. Unter den weit ausgespannten, fledermausartigen Flügeln schwingt sie eine Sichel in der krallenbewaffneten Faust. So naht sie sich der lustigen Gesellschaft im Orangenhain. Diese aber sieht und hört nichts von dem unheimlichen Gast. Die Lautenspielerin berührt eben mit rosigen Fingern die Saiten; lächelnd senkt sie den

Kopf auf das Instrument herab, als lauschte sie selbst mit Entzücken den Tönen, die ihre Hand ihm entlockt.

Und doch ist das grause Weib im Drahtgewand ihnen so nah — noch ein Moment und die niederschnellende Sense hat sie ereilt.

An derselben Stätte, wo eben noch die Füße der schönen Frauen über den blumigen Rasen schwebten, wird ekler Leichengeruch die Luft erfüllen.

Da ist es schon — einem Vampyr gleich öffnet es den rachenartigen Mund! und immer nur scheint es auf diejenigen zu lauern, die am weitesten davon entfernt sind, seine Nähe zu ahnen.

Wie hier die Genießenden, so haben in einer zweiten Gruppe die Darbenden, die vom Tode Vergessenen sich zu einander gesellt.

Der Eine von ihnen streckt die knöchernen Armstumpen, an denen beide Hände fehlen, flehend nach dem Tode aus.

Sein Gesicht ist mit schlimmeren Spuren, als mit denen der Qual — mit den Spuren der Gemeinheit und Schlechtigkeit gezeichnet. — Ihm zur Seite winden sich ein paar Geschöpfe am Boden fort, die noch elender anzuschauen sind. Ihre Körper bestehen aus einem Gemenge von Gliedern, die ein sinnloser Zufall zusammengewürfelt zu haben scheint. Dem letzten von ihnen, der dem vorbeisausenden Tode am nächsten steht, fährt ein blödes Lachen um den Mund. In der Angst, nicht gehört zu werden, streckt er dem weiterstürmenden Tode in seinen verstümmelten Armen eine Bittschrift zu:

„Da che prosperitate ci ha lasciati
O morte — medicina d'ogni male
Deh! vieni a darne ormai l'ultima cena.“

(Da uns das Glück verlassen, so reich' — o Tod — Heilmittel jedes Uebels — uns die letzte Mahlzeit!)

Aber der Tod achtet ihrer nicht! — Sein Weg führt in den Orangenhain über einen Haufen schon von der Sichel Getroffener: Männer und Weiber: Weiber mit blühenden Gesichtern, Männer in der Kraft des Lebens, die neben jener Gruppe der jammernden Bettler und Krüppel, die Abzeichen genossener Ehren, goldene Ketten, päpstliche Tiaren, Kaiserkronen auf den halb verwesten Köpfen tragen.

Durch einen Felsen von dem modernden Leichenhaufen getrennt, sprengt eine Kavalkade, wie die vorigen Ritter und Edelfrauen, durch den Wald.

Plötzlich sieht die vorausjagende Hunde-Meute sich schnuppernd um. Die Pferde straucheln und bäumen sich zurück.

Drei offene Särge versperren ihnen den Weg. In jedem der Särge liegt ein Leichnam in mehr oder minder vorgeschrittener Verwesung begriffen.

In dem ersten Sarge — der der innehaltenden Gesellschaft am nächsten — ist der Prozeß der Verwesung noch im Werden begriffen. Das Gesicht zeigt noch menschliche Formen und Züge. Aber über den Rand des Sarges ringelt sich eine Schlange und zischt die Reiter an; den ekelhaft gedunsenen Leib bedeckt ein Heer von Würmern.

An der zweiten Gestalt haftet noch das Gewand; aber der Kopf zeigt schon die entblößte Kinnlade, die leeren

Augenhöhlen: Es ist kein Gesicht mehr und ist noch kein Gerippe. Die wahre Werkstatt der Verwesung, ist sie fast furchtbarer anzusehen, als das ganz von Fleisch entblößte Knochengerüst, das in dem letzten Sarge liegt — wo dem Tode nur noch sein eigenes Symbol zu zerstören übrig bleibt.

Es ist, wie schon diese flüchtigen Züge uns vergegenwärtigen, ein gewaltiges Gedicht in Farben, das hier zur Darstellung gebracht ward.

Auf gleicher Höhe mit der Kraft des Gedankens steht die technische Ausführung, die Fülle und Mannigfaltigkeit der Anordnung, die wohl abgewogene Vertheilung der Gruppen im Raum, die energische Hervorhebung der wesentlichen Momente, die maßvolle Behandlung des Nebensächlichen.

Ob nun, wie oben erwähnt, Ambrogio Lorenzetti, ob trotz der Zweifel moderner Kunstkritiker dennoch Orcagna der Autor des eben genannten Werkes ist, so viel ist gewiß: Was andere ihm verwandte Meister wie Spinello Aretino in seiner dramatisirenden Richtung, Pietro Laurati dagegen in seiner schwärmerischen Gemüthsweichheit erreichten, das geht über Orcagnas mächtigen Schwung, über sein Pathos einerseits, über die Grazie und Anmuth seiner Gestalten andererseits nicht hinaus.

Wir lassen es somit bei der Hervorhebung der hier erwähnten bezeichnendsten Typen aus der Schule von Florenz bewenden und fassen zunächst ihre Rivalin, die von Siena, in's Auge, welche letztere bereits mit Duccio di Buoninsegna, einem Zeitgenossen Giotto's, eigene Bahnen zu verfolgen begann.

Von einer schwärmerisch religiösen Richtung ausgehend, machten die Sienesen das Gemüthsleben, und dessen in der Malerei nothwendig nur andeutungsweise zur Geltung gelangenden Bezüge nach Außen, zu dem wesentlichsten Motiv ihrer Darstellungen.

Mit ihrer passiven, Alles, was an Leidenschaft und Affekt streift, ausschließenden Richtung stand daher die Schule von Siena gleichsam als die Maria der geschäftigen Martha der Florentinischen Kunst gegenüber.

Wie in ihrem geistigen Gehalt, so unterschied die Schule von Siena sich auch in Bezug auf die Technik wesentlich von der Florentinischen.

Der großartigeren Richtung der Florentiner gemäß, stand bei ihnen das Technische überhaupt auf zweiter Linie. Die Behandlung desselben war energisch, breit, allem Kleinlichen fern, das Wesentliche betonend, über das Nebensächliche flüchtig hinweggehend.

Die Sienesen dagegen werden in Folge des engen Darstellungskreises, in dem sie sich bewegen, nothwendig zu dem Gegentheil hingetrieben.

Wer nicht die Kraft besaß, in diese passiven, jeder Art dramatischer Behandlung sich entziehenden Gegenstände eine so wahre und ergreifende Gemüthsfülle zu drängen, daß der Beschauer, von dieser angezogen und gesättigt, nichts mehr verlangt — wer diese Tiefe nicht besaß, der warf sich eben auf das Außenwerk. Dieses bildete sich denn auch in der Sienesischen Schule bald zur subtilsten Eleganz und Feinheit aus; führte aber die größere Masse der Künstler bald dahin, das rein Aeußerliche als Haupt-

sache, und den geistigen Gehalt, die eigentliche Dichtung, als Nebensache zu betrachten.

Den verschiedenen Grundlagen entspricht denn auch der ganz verschiedene Entwickelungsgang der beiden Schulen. Während die Florentinische Schule aus dem gesunden Lebenskeim, den sie in sich trug, in raschem Wachsthum zu dem großartigen Naturalismus des 15. Jahrhunderts vorschritt, sank die Schule von Siena nach einer kurzen Blüthezeit, welcher es allerdings an den herrlichsten Erscheinungen nicht fehlte, in sich selbst zusammen.

Ihr unsterbliches Verdienst aber bleibt: die Vorstufe zu derjenigen Auffassung und Kunstübung gebildet zu haben, aus welcher später Rafaels Lehrer Perugino hervorging. Fand Perugino doch, oder sagen wir: fand die Schule von Perugia doch in Siena alle diejenigen Elemente vor, aus welchen der den Sienesen verwandte, mehr für lyrische Weichheit, als fürs Dramatisch-Pathetische empfängliche Geist der Schule von Umbrien die Nahrung zog, deren sie zur Ausgestaltung ihrer Eigenart bedurfte.

Wie Giotto, so verdient auch Duccio di Buoninsegna unter die „Patriarchen" der italienischen Kunst gezählt zu werden.

Was Duccio's Styl betrifft, so steht er zwar seinem großen Zeitgenossen an jener eigenartig schöpferischen Kraft, die in Giotto's Werken den Beschauer überrascht und überwältigt, bei Weitem nach.

Sein Verdienst ist mehr dem des Cimabue verwandt. Was jener der Florentinischen Schule im weiteren, im

engeren Sinne seinem großen Schüler Giotto bedeutete, das bedeutet Duccio di Buoninsegna der Schule von Siena.

Wie Cimabue, so beschränkt auch Duccio sich noch wesentlich auf die Belebung und Verschönerung der alten, gewissermaßen auch ihm noch „sanktionirten“ byzantinischen Typen.

Auch in seinen äußerlichen Triumphen, die zu den glänzendsten der Zeit gehörten, glich sein Schicksal dem des Cimabue.

Wie Cimabues berühmte Madonna in der Santa Maria Novella zu Florenz, so wurde Duccios „Madonna in Trono“ im Jahre 1308 unter Betheiligung der ganzen Bevölkerung in feierlichster Prozession in den Dom getragen, wo sie heute noch ihren Platz hat.

Diese thronende „Madonna des Duccio“ ist nicht nur für den Styl des Meisters bezeichnend — sie charakterisirt zugleich in ihren anmuthigen Formen, in der sanften, ruhigen Linienführung die Richtung, die in der Folgezeit die Schule — zwar nicht ohne einige glänzende Ausnahmen — zu verfolgen bestimmt ist.

Derjenige Meister, in welchem nächst Duccio di Buoninsegna die Prinzipien der Schule von Siena am entschiedensten ausgeprägt sind, ist Simone Martino, der berühmte Darsteller schöner Frauenbildung und der größte Portraitist seiner Zeit.

„Petrarca,“ so äußert sich in seinen Schriften ein moderner Kritiker im Hinblick auf die von Simone angefertigten Bildnisse Petracas und Lauras, „hat in 200 Sonetten Lauras Schönheit besungen, und, um ihr seine Anbetung zu beweisen, erhebt er sie ins Paradies. „Si-

mone" dagegen giebt ihre Reize der Erde wieder, indem er sie in ihrem Bildniß fixirt, um jedes menschliche Auge, dessen Blick darauf fällt, von ihrer Schönheit zu überzeugen."

Was seinen eben genannten Zeitgenossen Petrarca betrifft, so blieb er dem Freunde die ihm von Simone dargebrachte Huldigung nicht schuldig. „Ich habe," sagt er in einem seiner Briefe, „zwei große Künstler gekannt, von denen Keiner dem Andern an Größe nachsteht. Giotto aus Florenz, dessen Ruf die Welt erfüllt, und seinen Nebenbuhler Simone von Siena."

Im Gegensatz zu Giottos herber Kraft, liegt in Simones Gestalten eine eigenthümliche Grazie und Weichheit.

Sie sind leicht zu erkennen an ihren ovalen, meist blonden, lockigen Köpfen mit dunklen Augen und fein geschnittenen Lippen, an ihren langen, schmalen, schön gezeichneten Händen und prachtvollen Gewändern, in welchen er vorzugsweise Goldguirlanden von der subtilsten Ausführung auf weißem, atlasartigem Grunde anzubringen liebte; in Folge dieser liebenswürdig sanften Formenbildung er schon von seinen Zeitgenossen als die „Lyra" (Harfe) der Schule von Siena bezeichnet wurde.

Einen grellen Gegensatz zu Simones weicher, echt Sienesischer, oft an Empfindsamkeit grenzenden Weise, bildete gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts Ambrogio Lorenzetti.

Ueber die Persönlichkeit dieses großen Meisters und über seine Lebensschicksale weiß man bisher nur wenig.

Weder sein Geburtsjahr, noch seine Lebensdauer ist bekannt.

Alles was man an Gewißheit anführen kann, ist die Thatsache, daß die Chronik von Siena seit dem Jahre 1348 weder von ihm, noch auch von seinem ebenfalls berühmten Bruder Pietro mehr berichtet, und man in Folge dessen annimmt, daß beide Brüder mit zu den zahllosen Opfern der furchtbaren Pest gehören, die Boccaccio uns in der Einleitung zu seinem Dekamerone schildert. Die erste Nachricht, die in den Annalen der Zeitgeschichte über Ambrogio Lorenzetti verzeichnet ist, datirt aus dem Jahre 1348.

Dieselbe bezieht sich auf einen Fresken-Cyclus in San Franzesko, der heute nur noch in der Schilderung existirt, die Ghiberti, der berühmte Florentinische Bildgießer, in der Geschichte seiner Vaterstadt davon entwirft, und die wir der naiven Lebhaftigkeit der Schilderung wegen hier wiedergeben.

„Ambrogio Lorenzetti's umfangreiche und ganz vortrefflich ausgeführte Historie im Kloster der Minoriten-Brüder," so heißt es in dem genannten Werke, „füllt die ganze Wand eines Kreuzganges. Hier sieht man, wie ein Jüngling den Entschluß faßt, Mönch zu werden, wie er ihn ausführt und vom Oberen die Kutte empfängt, nun als Mönch mit anderen Brüdern zusammen, voll größter Inbrunst von demselben die Gunst erfleht, nach Asien gehen zu dürfen, um den Sarazenen den Christenglauben zu verkündigen.

Sie gehen und kommen zum Sultan. Wie sie aber zu predigen beginnen, werden sie ergriffen und vor diesen geführt, und er befiehlt sofort, sie an eine Säule zu binden und zu stäupen, was alsbald durch zwei Henker ausgeführt wird. Hier ist dargestellt, wie die beiden ersten ihre Tracht

gegeben haben und mit den Ruthen in der Hand, nassen Haares und schweißtriefend ausruhen und zwei Andern das Schergenamt überlassen; sie sind so erschöpft und athemlos, daß man die Darstellungskunst des Meisters bewundern muß. Daneben sieht man das Volk, wie es die Augen auf die nackten Mönche gerichtet hat. Da sitzt auch der Sultan nach maurischer Art; so mannigfaltig ist der Habitus, so verschieden die Kostüme, daß man meint, die Figuren leben. Nun fällt der Sultan den Spruch, die Brüder an einen Baum zu hängen. Da ist gemalt, wie sie wirklich einer nach dem andern aufgeknüpft werden, und das ganze Volk die Gehenkten reden und predigen hört, bis befohlen wird, sie zu enthaupten.

Hier sieht man, wie dieses geschieht, vor einem großen Haufen Zuschauer zu Fuß und zu Roß; da ist der Nachrichter mit zahlreicher militairischer Eskorte, sowie Männer und Frauen zur Stelle, und wie die drei Brüder enthauptet sind, begiebt sich ein düsteres Unwetter mit Hagelschlag, Blitz, Donner und Erdbeben, derart gemalt, daß Himmel und Erde zu zittern scheinen. Alle suchen Obdach mit Entsetzen; man sieht Männer und Weiber die Kleider über den Kopf ziehen und die Krieger ihre Schilde über sich decken, auf welche der Hagel, von wunderbarem Sturm gepeitscht, dichter und dichter niederrauscht; da biegen sich die Bäume zu Boden oder knicken um, und männiglich denkt auf Flucht und eilt davon. Der Henker fällt unters Pferd — und kommt so um, und dadurch wird nun viel Volks zur Taufe bewogen. Mir aber scheint die Malerei das Wunder."

Dasjenige Werk Ambrogio Lorenzettis, in welchem seine, den Florentinern verwandte Richtung sich am entschiedensten und kraftvollsten ausprägt, ist der Cyklus von Freskobildern im Palazzo publico zu Siena: allegorische Darstellungen des guten und des bösen Regiments. —

In keinem seiner anderen Werke zeigt sich Ambrogio Lorenzetti so wie hier, als der von Dante's Philosophie beeinflußte Dichter und Denker, sowohl in Bezug auf den tiefsinnigen Gedankengang, als auf die logische, scharfe Durchführung desselben.

In drei großen Abtheilungen stellt Ambrogio Lorenzetti hier „die Segnungen der guten und die Folgen der Miß-Regierung" dar.

Die erste Figur in dem „Buon Reggimento" (dem guten Regiment) ist die „Sapienza" (die Weisheit).

Sie hält in der Linken eine Waage, die sie einer zweiten allegorischen Figur, der „Giustizia" (Gerechtigkeit), hinabreicht, welche letztere ihre Richtung bestimmt. Auf der Waage steht ein Engel, der mit der linken Hand ein Schwert schwingt, um einen vor ihm Stehenden zu enthaupten, mit der Rechten, einem Zweiten, Jenem gegenüber, eine Krone aufsetzt. Ueber der Gruppe liest man die Inschrift: „Distributiva".

Die durch ihre Schönheit hervorragendste Gestalt dieser Gruppe ist die „Giustizia". Auf einem Thronsessel sitzend, erhebt sich über der Justizia die Concordia. Eine weiße und eine rothe Schnur, welche von der Waage ausgehen, werden von der Concordia einer riesenhaften Figur dargereicht, welche die Inschrift „Reggimento di Siena" trägt. Die vier Buchstaben C. S. C. V. sind ein Hinweis

auf das Motto der Commune: „Commune Senarum civitatis virginis“ („Die Commune von Siena, die Stadt der Jungfrau“). Von Alters her galt die heilige Jungfrau als die Schutzpatronin der Stadt Siena.

Die Idee, die der Künstler in diesen Allegorien zur Darstellung bringen wollte, war mithin, wie aus den oben citirten Details hervorgeht: daß die Weisheit, die Gerechtigkeit und die Eintracht in der Republik von Siena das Szepter führen.

Es würde uns zu weit führen, all den Details des auch an Umfang riesigen Werkes nachzugehen.

Es ist wie das letzthin besprochene Werk Orcagnas, wie die meisten hervorragenden Schöpfungen der gleichzeitigen Florentinischen Kunst, ein in drastisch ergreifender Form gefaßtes Lehrgedicht Dantesken Styles, in welchem man keinen überflüssigen Zug, keine Spur willkürlichen Phantasiespieles gewahrt, dessen Inhalt und fein verwobene Wechselbezüge aber, wie die Göttliche Komödie, ihr Vorbild, selbst eines Kommentars bedarf, um dem Laien verständlich zu sein.

Wie aus eben angeführter Schilderung hervorgeht, steht Lorenzetti, wir erwähnten dessen bereits, mit jenem großen dramatischen Zuge, der alle seine Schöpfungen charakterisiert — durchaus als eine Ausnahme-Erscheinung in der Schule von Siena da. Auch der große Ruf, dessen er genoß, brachte jene nicht von der einmal eingeschlagenen Bahn ab.

Vielmehr sehen wir dieselbe unabänderlich bis zur Starrheit bei den eigenen, einmal anerkannten Prinzipien verharren.

Ueberhaupt fehlte es damals der Stadt Siena nicht an eigenartig ausgeprägtem Leben. Eine der festesten Stützen der Ghibellinischen Partei, wetteiferte sie mit dem mächtigen Florenz um den Vorrang in der Politik, und zwar war der Haß gegen diesen Nachbarstaat einer der wesentlichsten Hebel zu ihrer Selbstständigkeit.

Auch durfte Siena sich, seit es die Duccio, Martino und Lorenzetti unter den Repräsentanten seiner Schule aufzuweisen hatte, trotz Florenz, eines bedeutenden Anhangs nach außen rühmen.

In Pisa z. B. entwickelte sich die Malerei, die es hier nie zu einem selbstständigen, originellen Gepräge brachte, ganz im Geiste des Duccio und seiner Schule, ebenso in Orvieto und in Fabriano, dessen bedeutendster und liebenswürdigster Meister, der seinem Zeitgenossen Fiesole so tief verwandte Gentile, ganz die Richtung vertritt, die in der Schule von Siena ihren ersten Aufschwung nahm.

Ja, selbst auf einen der bedeutendsten Florentinischen Meister, den Dominikaner-Mönch Angelico da Fiesole, haben die Prinzipien der Schule von Siena entschiedener und unmittelbarer eingewirkt, als die einheimische Florentinische Schule. —

Trotz mancher Giottesken Anklänge, die in Fiesole unbestreitbar sind, gehört er mit seiner mönchischen Gesinnung, seiner mystisch-schwärmerischen Gemüthsrichtung mehr nach Siena, als nach Florenz. Ein weiterer Grund, ihn in die Zahl der hier von uns besprochenen Meister einzurechnen, ist die Thatsache, daß Fra Angelico — dessen Lebensdauer in das Ausleben einer bereits ersterbenden

Kunstepoche und in den Beginn einer neuen kultur- und kunstgeschichtlichen Entwickelungsphase fiel — seiner ganzen Anlage nach durchaus mehr der ersteren, der mittelalterlichen Weltanschauung angehört.

„Die religiöse Kunst der Tre-Centisten, die in den Urbildern Cimabue's und Giotto's wurzelten, trieb in den Werken des Fra Giovanni da Fiesole ihre edelste und anmuthigste Blüthe. Giotto, der große Beginner" — sagt Crove diesbezüglich in seiner Geschichte der Kunst und Künstler Italiens — „erfüllte im gleichen Maaße alle Erfordernisse künstlerischen Fortschritts, Orcagna schmeidigt seine Strenge und Einfachheit durch Zartheit und Feingefühl, in Angelico gipfelt die mystische Poesie der Kunst."

Schon in frühester Jugend, als er noch dem wandernden Bettelorden angehörte, scheint Fra Angelico seine künstlerische Thätigkeit begonnen zu haben, denn als er im Jahre 1407 in den Dominikaner-Orden von Fiesole eintrat, trug man seinen Namen mit folgenden Worten in die Chronik des Klosters ein: Bruder Johannes ......, der ein hervorragender Maler ward und viele Tafeln und Wände mancher Orten geschmückt hat, nimmt das geistliche Gewand in unserm Kloster."

Ebenso einfach und harmonisch wie Fra Giovannis Charakter als Mensch und als Künstler war, ebenso einfach war sein Lebensgang.

Nachdem er in die Brüderschaft von St. Marco in Florenz eingetreten war, das durch ihn aus einem Kloster in eines der herrlichsten Kunstmuseen Italiens verwandelt

wurde, hat er dasselbe nur ein einziges Mal auf päpstlichen Befehl verlassen, um im Vatikan die Kapelle Nikolaus V. mit einem seiner herrlichsten Werke zu schmücken.

Dort in den stillen Räumen seines geliebten Klosters die Zellen ihm besonders nahe stehender Genossen mit den Gebilden seiner unerschöpflichen Phantasie zu schmücken, ohne sich durch die Sorgen oder Genüsse der Welt stören zu lassen, Jeden, der an den sanften Erscheinungen einer verklärten Welt, die er oft unter Thränen der Begeisterung ins Leben rief, — Freude fand, mit einem anmuthigen Erinnerungszeichen seiner Kunst zu entlassen, mit einem Wort: ganz der priesterlichen Auffassung von seinem Beruf zu leben — das war das einzige Streben, auf das sein Sinn gerichtet war.

Hier, in den schlichten Klostermauern von St. Marco, die durch zwei der edelsten und größten Mönchsgestalten Italiens eine besondere Weihe und eine historische Bedeutung gewonnen haben*), „hier begann er", wie Fra Antonio, sein Zeitgenosse, in seinem heute noch im Archiv von Fiesole aufbewahrten Tagebuch sich äußert, „in reicher Fülle die Blumen seiner Kunst, die er im Paradiese gepflückt zu haben schien, zu gestalten; sie blühen verstreut auf den Bergen Umbriens und Toscanas, am Strande des Arno und des Tiber; aber die meisten und schönsten, die seiner Hand entsprossen, gehören den anmuthigen Auen von Fiesole an . . . . . Inmitten einer Zeit voll Verworfenheit, heidnischer Irrthümer, schändlicher Politik, voller Zerwürfnisse, Abfall und Unheil schloß sich seine

*) Fra Angelico und Fra Savonerola.

himmlische Seele in eine ideale göttliche Welt ein, erzeugte sich zur Genossenschaft ein Geschlecht von Helden und Heiligen, mit denen er betete und weinte, um sich von der Bosheit der Welt und der Menschheit zu befreien."

Wenn wir uns nach diesem Ueberblick der beiden Hauptschulen des XIV. Jahrhunderts wiederum dem öffentlichen Leben Italiens und den allgemeinen sozialen Verhältnissen zuwenden, so stellt sich ein Bild dar, das in seinen wesentlichsten Elementen durchaus dem nicht mehr entspricht, das wir von dem Beginn des Jahrhunderts entwarfen.

Das Städteleben, dessen republikanische Bestrebungen einen der charakteristischen Züge jenes Gemäldes bildete, erlitt eine völlige Umwandlung.

Die unablässigen Reibungen der Parteien hatten in den Bürgern die Sehnsucht nach Wiederherstellung ruhigerer Verhältnisse erregt; ja, mehrere der Städte dahin getrieben, sich einen tapferen und geachteten Signore von den aus ihren Burgen in die Städte übergesiedelten Adelsfamilien zum Haupt zu erwählen. Die Begrenzung ihrer Herrschaft und die Dauer derselben wurden Anfangs kontraktlich festgestellt; aber bald wußten die Signoris sich einen Anhang zu schaffen und sich zu erblichen Herren zu machen.

So entstanden die italienischen Tyrannenherrschaften des XIV. Jahrhunderts, deren viele wesentlich in die politische Gestaltung der Verhältnisse eingriffen.

Vor allem bildeten sie die mächtigste Stütze jener zuerst von den Gelehrten ausgehenden Initiative, die dem

Papstthum und seinen Uebergriffen Widerstand zu bieten begann, jener Initiative, die, auf Dante und den von ihm zuerst ausgesprochenen Ideen fußend, die weltliche Gewalt der Kirche verwarf, dem Papst die Schlüsselgewalt absprach, sich überhaupt gegen seine Oberherrschaft auflehnte, „da nur Gott binde und löse und nur Christus das Oberhaupt der Kirche sei.“

Bei allen Fehlern und Uebergriffen, deren sie sich schuldig gemacht, ja durch die sie ihren Namen, oft von Blut triefend, in die Geschichte ihrer Zeit einprägten, bleibt Vielen unter den bald zufällig, bald durch Gewalt zur Herrschaft gelangten Emporkömmlingen der Ruhm: jene schon erwähnte heilsame Strömung befördert zu haben, die dem Oberhaupt der Kirche die Allmacht absprach, die ebenso unverhohlen gegen die Verderbtheit der längst den Lehren ihrer frommen Stifter entfremdeten Klosterbrüder zu Felde zog.

Denn die Zeit war ihrer Auflösung nahe, die ein moderner Historiker mit ihrer einst die Welt beherrschenden Tendenz von der Unfehlbarkeit des Papstes und der Allgewalt der Kirche als den „tiefsinnig mystischen Traum eines Zeitalters gewaltthätiger Noth“ bezeichnet, „wo die Menschheit, von der Erkenntniß noch nicht innerlich entzweit, das ewige Prinzip des Guten in Einer Persönlichkeit vor Augen haben wollte, die tröstlich sichtbar und eingreifend bleibe.“

Zugleich entstand durch die Mehrung der Fürstenhöfe (denn zu solchen — und zwar mitunter im großartigsten Maßstabe — bildeten sich jene Tyrannenherrschaften aus), eine Annäherung an das nordische Ritterwesen.

Die bisher bestehenden Gegensätze glichen sich mehr oder weniger aus, ja, letzteres, das Ritterwesen feierte jetzt, da es im übrigen Abendlande bereits seine eigentliche Lebenskraft eingebüßt hatte, in Italien eine Art Nachblüthe, wenigstens in dem äußeren Ceremoniell, den ritterlichen Kostümen und den Turnieren 2c., durch welche die aufsteigenden Tyrannenfamilien ihre Höfe mit Glanz und Ansehen zu umgeben suchten. Der Verschmelzung der Wissenschaft mit der des Nordens erwähnten wir bereits (siehe Cicerone Kap. II. Aufschwung 2c.), ebenso der Ausbildung der Sprache.

Der erste Schritt, den Zusammenhang mit dem Alterthume vermittelst der eigenen modernen Landessprache im italienischen Volke wiederherzustellen, war, wie schon erwähnt, von Dante ausgegangen, dessen Gedicht ja aus einer fortwährenden Verschmelzung antiker und christlicher Elemente besteht. In noch weit ausschließlicherem Sinne trachtete Petrarca in seinen Dichtungen nach Wiederbelebung der Antike. Auch er wählte aus derselben das Vorbild, nach dem er sich bildete.

Was Virgil für Dante, war Cicero für Petrarca. In seinen Dichtungen begnügt Petrarca sich nicht, wie Dante, seine Helden theils aus dem Alterthum und theils aus seinen Zeitgenossen herauszugreifen.

„Das antike Italien“ ist seine eigentliche Heimath, er setzt unzählige Male die alten Schriftsteller, die alten Sitten, als die eigentlich „einheimischen“, als die „unsern“ den christlichen entgegen; in seinen Triumphen kommt unter vielen antiken Helden selten irgend eine Gestalt der christlichen Geschichte vor.

Hatte Dante in seiner göttlichen Komödie die Gestalten aus der Mythologie noch wesentlich in die Unterwelt verwiesen, hatte Petrarca sich ausschließlich im eigentlichen Gebiete der Mythe bewegt, so tritt in Boccaccio schon ein wirres Durcheinanderwerfen christlicher und antiker Elemente ein.

Seinem heiligen Pamphilus läßt er während der Messe die Venus erscheinen.

In einem anderen seiner Romane wird der Papst als der Oberpriester der Juno dargestellt. Die Götter sind durchweg „Santi" (Heilige); die Hände der Venus nennt er „santi mani" (Heilige Hände). Christus ist ein Sohn des Zeus, die Nonnen sind Priesterinnen der Diana und so fort.

Unter den Epigonen nach Boccaccio bildete sich die Liebhaberei, antike und christliche Stoffe durcheinander zu mengen, erst recht zur Manie aus.

Der Dichter Sannazaro verflicht Verse Virgils in den Gesang der Hirten an der Krippe; ein anderer, Battista Mantovano, läßt heidnische Götter in alttestamentlichen Szenen auftreten. Während der Engel Gabriel die Jungfrau Maria grüßt, ist ihm Merkur vom Karmel her nachgeschlichen und lauscht nun an der Pforte; dann berichtet er das Gehörte den versammelten Göttern, und bewegt sie damit zu den äußersten Entschlüssen.

Ein tiefgreifender Uebelstand, welcher sich sowohl in der Literatur als im geselligen Leben geltend machte, und mit der Wiederbelebung der antiken Literatur im engen Zusammenhang stand, war die Frivolität, welche schon in Boccaccios Novellen ihren Höhepunkt erreichte.

Eben weil Boccaccio die Gabe besaß, durch seine Beredtsamkeit und die Drastik seiner Sprache in dem Leser oder Zuhörer die Illusion bis zum höchsten Grade zu steigern, und weil es ihm andrerseits durchaus nicht an Schönheitsgefühl mangelte, übte er auf den Geschmack seiner Zeitgenossen eine um so tiefer greifende Wirkung aus.

Welch ein feinfühlender Beurtheiler der Schönheit er war, geht z. B. aus der Schilderung einer Dame in seinem Roman „Amela" hervor.

„Den Umriß des Hauptes bilden breite, geschwungene Linien; die Augenbrauen bilden nicht mehr, wie beim byzantinischen Ideal, zwei Bogen, sondern eine feine, halbkreisförmige Linie, die Nase scheint er sich der sogenannten Adlernase genähert zu denken; auch die breite Brust, die mäßig langen Arme, die lange, schmale und zugleich füllige Hand deuten auf das Ideal einer kommenden Zeit, welches sich schon wesentlich dem des klassischen Alterthums nähert." (Burckhardt.)

Unmittelbarer und heilsamer als auf die Literatur, wirkte das Interesse am Alterthum auf die bildende Kunst zurück.

Ihr bedeutete der wieder erwachende Sinn für die antike Formenbildung in der That nur die Wiederaufnahme des so lang gesuchten wahren Schönheits-Ideals.

Den Künstlern der Renaissance von Neuem aufgegangen, sollte dasselbe noch einmal zu einer selbst den großartigsten Werken der griechischen Kunst vergleichbaren Verkörperung gelangen.

Dazu trug, wie schon erwähnt, der Umstand bedeutend bei, daß seit Giotto, also seit dem Beginn des XIII. Jahr-

hunderts, künstlerische Ausschmückung des Lebens den reicheren und vornehmeren Klassen ein unentbehrliches Bedürfniß geworden war, daß der Adel mit den Patriciern, und nicht nur diese, sondern auch die untergeordneteren, nur mäßig wohlhabenderen Bürgerstände untereinander um den Besitz von Kunstwerken wetteiferten.

„Vermögende Bürger," so erzählt ein florentinischer Chronist, „begnügten sich mit Stiftung plastischer Grabmäler oder einzelner Votiv-Gemälde, Vornehmere stellten sich die Gründung einzelner Klöster, welche sie mit höchster Munificenz ausschmückten, zu einer Aufgabe späterer Jahre, an der sie mit wachsender Neigung arbeiteten."

Interessante Mittheilungen enthalten in Bezug auf diesen Kunst-Luxus die Briefe des Niccola Accajuoli aus Florenz, der seine bedeutenden Reichthümer größtentheils zur Stiftung der Karthause von Florenz verwendete.

„Zorn und Melancholie," versichert er, „fliehen, wenn er an dies Kloster denkt. Er betrachtet es als sein theuerstes Gut, als das Einzige, was nach seinem Tode sein Eigen bleiben, was seinen Namen erhalten wird."

Es scheint nicht gerade, daß er mit dieser Stiftung nur sein Seelenheil erkaufen wollte, sondern, daß er mehr das reiche, kostbare, mit allen Kunstherrlichkeiten geschmückte Monument vor Augen hatte.

„Wenn die Seele unsterblich ist," fährt er in seinem Briefe fort, „so wird die meinige, wo ihr auch der Aufenthalt angewiesen sein mag, sich dieser Stiftung erfreuen." Diese allgemeine Kunstpflege mußte selbstverständlich auch auf die gesellschaftliche Stellung der Künstler zurückwirken.

Zwar blieb dieselbe den vornehmen Klassen gegenüber

in Folge des Zunftverbandes, unter dem die Künstler verharrten, die des Handwerkers, und als solche untergeordnet, nicht, wie die Dichter und Gelehrten, den höchsten Schichten der Gesellschaft gewissermaßen gleichgestellt. — Aber doch unterschied man die Zunft der Malerei von den übrigen; sie galt für die vornehmste unter ihnen; sowohl die Dichter, die Männer der Wissenschaft, als die vornehmsten Adelsfamilien rechneten sich den Verkehr mit den hervorragendsten Gliedern derselben zur Ehre an.

Unter diesen Verhältnissen schritt die Kunst, insbesondere die Florentinische Schule, einer neuen Entwickelungsstufe entgegen. In den schon erwähnten bedeutenden Erscheinungen, wie der eines Orcagna, eines Ambrogio Lorenzetti, eines Fra Angelico da Fiesole fand die mittelalterliche Weltanschauung in künstlerischer Beziehung ihren Abschluß. —

Das Eigenthümliche jener Kunstepoche mit ihren unvermittelten Kontrasten, mit dem mühseligen, aber rastlos treibenden Verlangen nach Klärung der sie bewegenden Ideen, nach Erweiterung und Vertiefung neu sich erschließender Gebiete, findet seine Lösung darin, daß es noch ungebändigte, aber um so heftiger sich regende Naturkräfte waren, mit denen wir es hier zu thun haben. In blos empirischer Ahnung von dem Maaß ihrer Entwickelungsfähigkeit beginnt die Kunst sich gegen den Zwang des Clerus und der kirchlichen Dogmen aufzulehnen, ohne doch gerade in Folge dieser inneren Gährungsprozesse, in Folge der noch mangelnden Reife, den Halt entbehren zu können, den die festen Gesetze des kirchlichen Ritus einerseits, die das altehrwürdige Zunftwesen andererseits darboten. —

Das Zeitalter der Vermittelung hatte die doppelte Aufgabe: entweder die alterthümlichen Formen mit neuem persönlichen Gefühl zu durchdringen und zu beseelen — worauf, wie wir sahen, ausschließlich das Streben der Schule von Siena gerichtet war — oder, wie die Florentiner, die noch gährenden und wilden Triebe der eigenen Kraft zu Maaß und Klarheit durch die Zucht der Schule zu läutern.

Unter diesem unablässigen Ringen der erweiterten künstlerischen Idee mit der noch unfreien Hand, mit der noch gebundenen Stoffbeherrschung vollzog sich langsam und allmälich die Vorbereitung des Bodens, dessen ein Masaccio, ein Lucas Signorelli, ein Domenico Ghirlandajo bedurften, um die mystisch-religiöse Kunstauffassung des Mittelalters und ihren einseitigen Spiritualismus mit den wieder gewonnenen freieren, dem antiken Kunstbegriff sich nähernden Anschauungen der Folgezeit zu verschmelzen.

Zur Orientirung.

Orcagna (Sohn des Goldschmieds Cione) gestorben 1376. Zu seinen frühesten Werken zählen die vorerwähnten Fresken der Kapelle Strozzi in der St. Maria Novella zu Florenz.

Die am besten erhaltene unter diesen Schöpfungen ist das Paradies. Es zeigt den Meister bereits auf der Höhe seiner großartigen Leistungskraft.

Das Altarbild in derselben Kapelle ist eines seiner schönsten Staffeleibilder.

Von 1355—59 entstanden die Reliefs für das Tabernakel von Or San Michele in Florenz.

„Unter allen dekorativen Werken der Zeit", so äußert sich Vasari über dasselbe, „nimmt das Tabernakel von Or San Michele den ersten Rang ein."

Unstreitig gehören die Skulpturen, die den gothischen Aufbau zieren, zu den schönsten des XIV. Jahrhunderts. Sowohl an Formenschönheit wie in Bezug auf dramatische Belebung ist besonders der Tod Mariä (an der Rückwand) hervorzuheben. Unter dem Sarge liest man die Inschrift:

Andrea Cione, florentinischer Maler, Obermeister des Oratoriums, fertigte dies 1359.

Um 1358 entstanden unter seiner Leitung die Mosaiken des Domes von Orvieto.

Um 1376 wurde in Florenz nach dem Plan Orcagnas (bei der ausgeschriebenen Konkurrenz, nach Vasari, wurde derselbe einstimmig als der großartigste und schönste anerkannt) der Bau der „Loggia dei Lanzi" begonnen, die heute noch eine der schönsten Zierden der Piazza della Signoria bildet.

Simone Martino, geboren 1283 zu Siena, gestorben 1344 zu Avignon.

Eine seiner frühesten Fresken ist die Jungfrau mit Heiligen im Stadthause zu Siena (1315).

Bald nach dieser entstand eine schöne Madonna in der St. Caterina zu Pisa (1320).

Zu seinen ausgezeichnetsten Schöpfungen zählen ferner seine Heiligen in der großen Basilika zu Assisi (Fresko). Im Jahre 1328 malte er im Rathssaal zu Siena die Reiterfigur des Generals Ricci in Fresko und 1333 eine Verkündigung für den Dom (jetzt in den Uffizien zu Florenz). 1338 zog er nach Avignon; hier malte er, außer den berühmten Portraits Petrarcas und Lauras, im Auftrage des Papstes im Dom von Avignon.

Ambrogio Lorenzetti, geboren zu Anfang des XIV. Jahrhunderts in Siena, gestorben um 1348 an der Pest. Die Entstehung seines berühmtesten vorerwähnten Werkes fiel in die Jahre 1337—39.

Wahrscheinlich half ihm bei Ausführung desselben sein Bruder Pietro Lorenzetti, der sich zwar an Geist und

Originalität der Erfindung mit Ambrogio nicht vergleichen läßt, unter den gleichzeitigen Malern der Schule von Siena jedoch ebenfalls eine hervorragende Stellung einnimmt.

Zu den bedeutenderen Leistungen Pietro Lorenzettis in Siena zählen: Vier Heilige in der Kathedrale zu Siena (1326); ferner in St. Ansano eine Jungfrau mit vier Heiligen (1329).



Kopf der Concordia
aus dem Wandgemälde (Buon Regimento) im Palazzo Publico
zu Siena.



Lunettenbild
von Fra Angelico zu S. Marco in Florenz.

IV.

Einfluß der Päpste des XV. Jahrhunderts auf den Entwickelungsgang der Kunst; der Latinismus in Rom; seine Vertreter.

Einfluß der Päpste des XV. Jahrhunderts auf den Entwickelungsgang der Kunst; der Latinismus in Rom; seine Vertreter.

Eine blutige Vergangenheit hatte die Stadt Rom hinter sich, als sie unter Nikolaus V. (1447—55), dem friedliebenden Beschützer von Kunst und Wissenschaft, endlich einen Moment heiterer und glücklicher Ruhe genießen durfte: jene Zeit der Verworrenheit, der politischen Intriguen, von welcher Petrarca in seinem an den Papst gerichteten Brief ein ergreifendes Bild entwirft:

„Verwiesen, dürftig, in elendem Anzug lag neulich ein Weib an deiner geheiligten Schwelle, Vater der Christen. Ich war eben zugegen. Kein Gefährte war ihr nah; alle Freunde hatte das Geschick ihr geraubt. Mir war, als kennte ich die Matrone. Denn hingen auch verwirrt ihre gebleichten Haare, war sie grauenvoll anzusehen beim ersten Begegnen, so war ihr Antlitz hoheitblickend und zahlreiche Spuren einstiger Schönheit waren ihr geblieben. Nichts Plebejisches war an ihr, nichts Gemeines. Tönende

Worte, edlen Muthes voll, gaben kund, weshalb sie gekommen, was der Grund ihrer Klagen, wie ihr Name, ihre Heimath. Und unter traurigem Gemurmel schlug an mein Ohr der Name „Roma". — Rom harrt sehnsuchtsvoll des Bräutigams; ganz Italien erwartet Dich, Vater komm, bring Hülfe den Bittenden!"

Aber vergeblich war das Harren; der Muth der hoheitblickenden Matrone sollte unter dem kommenden Schisma erst noch die härtesten Proben erleiden, ja, bis zur Hoffnungslosigkeit gebeugt werden — bis nach Martins V. Wiederkehr von Avignon, nach Eugen's IV. ruheloser Regierung und der Blutherrschaft seines allmächtigen Legaten Vitelleschi sie endlich unter dem Schutz Nikolaus V. ihr Haupt erheben und sich besserer Tage erfreuen durfte.

Diese besseren Tage hatte man in Rom schon nach Beendigung des langen Schisma und bei Eugen's Regierungsantritt vergebens erwartet. Statt dieser sah die unglückliche Stadt sich unter Vitelleschi einem Tyrannen überliefert, vor dem sie, wie vor einem zweiten Nero, zitterte.

„Die Stadt war durch die Abwesenheit des Papstes," so erzählt Eugens Biograph (während dessen Flucht nach Florenz), „ein Dorf von Viehhirten geworden."

Der tägliche Anblick von Köpfen oder Gliedern geviertheilter Menschen, welche an den Thoren festgenagelt oder in Käfigen oder auf Lanzen ausgestellt waren, oder das tägliche Schauspiel von Verbrechern, die man in die Kerker oder auf die Richtplätze führte, mochte selbst die abgehärteten Nerven der damals Lebenden erschüttern.

Als Eugen im Jahre 1447 starb — nach einem

Pontifikat, der in keiner Beziehung die Hoffnungen erfüllte, mit denen Italien denselben begrüßt — sprach Piccolomini, der Verfasser der interessantesten geschichtlichen Annalen der Zeit, in dem Nachruf Eugens ihm sein Urtheil:

„Er legte nicht das richtige Maß an die Dinge, er ergriff nicht, was er konnte, sondern was er wollte. Zu der Unüberlegtheit im Handeln gesellte sich kraftloser Eigensinn. Die Stürme seines Pontifikats würde er nicht überdauert haben, wenn bedeutendere Menschen wie sein Legat Vitelleschi nicht für ihn gehandelt hätten."

Vier Wochen nach Eugens Tode wurde Thomas Parentucelli, der durch die glänzende Grabrede, die er jenem gehalten, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, vom versammelten Konklave fast einstimmig zum Papst gewählt. Von Hause aus ein armer Geistlicher, wurde Parentucelli durch seinen Gönner, den Kardinal Albergati, mit Cosimo Medici in Florenz bekannt, und mit dem neuplatonischen Gelehrtenhof, der denselben umgab, in Verbindung gesetzt. Bald nahm er in diesem eine so hervorragende Stellung ein, daß es hieß, er sei der größte Bücherkenner seiner Zeit, sein Wissen umfasse die gesammte Bildung derselben. Binnen kurzer Zeit wurde der Magister Parentucelli zum Erzbischof von Bologna befördert und als solcher zum päpstlichen Legaten in Rom erwählt.

Wenige Monate später hielt er Eugen die Leichenrede und ward sein Nachfolger.

Die Erwählung eines Büchermannes wie Parentucelli, in seinem ganzen Behaben und Wesen nach Außen eine schulmeisterlich trockene Persönlichkeit, die zu der majestä-

tischen Erscheinung seines Vorgängers im grellsten Kontrast stand — die Erwählung eines solchen unscheinbaren Gelehrten zum Papst war eine bisher noch nicht gekannte Neuerung der Zeit.

„Es wird," so sagte Nikolaus selbst zu seinem Freunde, einem Florentiner Buchhändler, „den Stolz vieler verwirren, daß ein Priester, der nur zum Glockenläuten gut war, Papst geworden ist, und hätte das wohl das Florentiner Volk von dem armen Magister Parentucelli für möglich gehalten?"

Aber in dem Bericht seines Biographen im ersten Jahr seines Pontifikats heißt es: „Dieser bleiche, unscheinbare, von Podagra geplagte Toskaner ist ein Mann von unermüdlichem Geist, voll von attischem Witz, jedem zugänglich, durchaus urban, leicht in Flammen, leicht besänftigt, Feind aller Ceremonien, ein einfacher Mensch, jeder Verstellung unfähig." — Bald ging der Ruf durch die Länder, daß Italien einen Mann zum Papst habe, der an Geist, Wissen und Liebenswürdigkeit nicht seinesgleichen finde.

Der Mittelpunkt des rastlosen Strebens und Lebens Nikolaus V. während seines Pontifikats war, der Nachwelt das Zeugniß abzufordern, daß für Italien unter ihm eine goldene Zeit für Kunst und Wissenschaft angebrochen sei. Tausende von Kopisten, Hunderte von Literaten waren unter ihm beschäftigt, Bücher zu sammeln, Handschriften zu kopiren und zu übersetzen und allen spendete er Lohn mit vollen Händen.

Rom, das nach der Schilderung seiner Chronisten im Jahre 1443 einem Dorf von Viehhirten gleichsah, wo

Schafe und Kühe sich von dem Forum bis zu dem freien Raum, der das Pantheon umgiebt, umhertrieben und von der Basilika St. Pietro bis zu den „Banchi vecchi“ der Kaufleute — Rom begann unter Nikolaus V. endlich sich selbst wieder ähnlich zu sehen.

Im Jahre 1449 hemmte die furchtbar ausbrechende Pest die Kunstbestrebungen des Papstes.

Er floh nach Fabriano; seine Begleitung bestand, außer einigen Kardinälen, in einer ganzen Schaar von Künstlern, Literaten und Abschreibern, die in den elendesten Wohnungen, in Ställen und Scheuern ihr Unterkommen suchen mußten, um unter Nikolaus' eigener Aufsicht die übernommenen Leistungen weiter zu fördern.

Nach diesem Intermezzo ging Nikolaus mit erneutem leidenschaftlichen Eifer an die Verschönerung Roms; neue Paläste entstanden, Kirchen wurden wieder aufgebaut, der Vatikan durch mehrere prächtige Räume erweitert und mit den Malereien eines Fiesole geschmückt.

Als im Jahre 1455 Nikolaus sich seinem Ende nahe fühlte, und der Sterbende sich mit der eines Philosophen des Alterthums würdigen Heiterkeit zum Abschied von der Welt und dem Leben bereitete, durfte er mit berechtigtem Stolz von sich selbst sagen:

„Ich habe die heilige römische Kirche, welche ich von Kriegen zerstört vorfand, wieder aufgebaut, ich habe ihr die Segnungen des Friedens wiedergegeben. Ich habe sie nicht allein von ihrem Elend befreit, sondern zu ihrem Schutz prachtvolle Festungen errichtet; ich habe sie mit herrlichen Bauten, mit den schönen Formen einer von Perlen und Edelsteinen schimmernden Kunst geschmückt. Und diese

Schätze sammelte ich nicht durch Habsucht, Simonie, Geschenke und Geiz; vielmehr jede Art großmüthiger Liberalität ward von mir geübt, in Bauwerken, im Ankauf zahlreicher Bücher, in Besoldung von Künstlern und Gelehrten. Aus der göttlichen Gnade des Schöpfers und aus dem beständigen Frieden der Kirche während meines Pontifikats ist mir dies alles zugeflossen."

Auf den nur drei Jahre dauernden Pontifikat des geistlosen und altersschwachen Borgia — in welchem sich nur die eine Leidenschaft geltend machte, die in dem Geschlecht der Borgia jedes andere Interesse verschlang — ihr weltberüchtigter Nepotismus, folgte der Piccolominis, des ruhelosen Wander-Literaten, dessen buntbewegte Lebensbahn und ehrgeizige Bestrebungen endlich in der päpstlichen Tiara das Ziel ihrer Wünsche erreichten.

Piccolominis Bedeutung für Italien, der Einfluß, den er auf das Geistesleben seiner Zeit übte, fällt jedoch in seine literarischen Wander- und Lehrjahre vor seinem Pontifikat und tritt wesentlich in seiner Thätigkeit als Humanist hervor.

Die Neugestaltung Europas, welche man als „Renaissance" bezeichnet, näherte sich seit dem 12. Jahrhundert unablässig fortschreitend ihrer Vollendung.

Mit der Neubelebung des Alterthums führte sie die Wiedergeburt des gesammten Abendlandes herbei.

Unter den italischen Völkern, die ja schon im Alterthum die von Natur und Geschick bevorzugten Träger des Schönheitsideals waren, gab sich dieselbe in der Reform der Kunst — im Norden, dem philosophischen Geist der Germanen gemäß, in der Reform der Religion kund.

Der phantastische Nebelschleier, mit dem die Dogmen, Allegorien, Symbole und Dichtungen des Mittelalters die wirkliche Welt umhüllten, zerriß. Ihre Herrschaft unterlag der wissenschaftlichen Forschung, der untersuchenden Kritik.

Wie es im nordischen Geistesleben eine Periode gab — sie liegt noch gar nicht weit hinter uns —, deren Stichwort „der Kultus des Genies“ war, so ging das Geistesleben Italiens während des 15. und 16. Jahrhunderts im „Kultus der Antike“ auf, in dem einseitig nur auf Wissenschaft und Kunst des Alterthums gerichteten Interesse.

Besonders ging diese Bewegung im 15. Jahrhundert noch von den Universitäten aus.

Das Wesen und Treiben, der ganze Habitus derselben war noch ebenso wandelbar, ebenso wenig an feste Gesetze gebunden, wie im 14. Jahrhundert. Die Dozenten führten ein Wanderleben wie Schauspieler; lebenslängliche Anstellungen kamen zwar vor, doch nur als Ausnahme und besondere Auszeichnung. Von vielen Anstellungen war die des Rhetorikers das ersehnte Ziel des Humanisten.

Seit der Blüthezeit der Sophistik im Alterthum hat es bis auf die Gegenwart keine Zeit gegeben, in welcher die „Theorie der Beredsamkeit“ in solchem Ansehen stand, wie bei den Humanisten der Renaissance.

Seit Petrarca, dessen Vorbild, wie wir schon erwähnten, Cicero war, hatte sich unter den Humanisten ein förmlicher Cicerokultus gebildet. Er galt für das unbedingte Muster der Klassicität.

„Auch die anfangs widerstrebten,“ heißt es in einer römischen Chronik, „wie Pietro Bembo that, gaben endlich

nach und knieten vor Cicero." Ein anderer Humanist, der sich nach Bembo bildete, ließ sich von diesem bewegen, fünf Jahre lang nur Cicero zu lesen, und gelobte, gar keine Worte zu gebrauchen, die nicht in dessen Schriften vorkämen.

Besonders förderten den Cicerokultus in Rom der berühmte Valla und Pomponius Lätus, welche beide zu den bezeichnendsten Persönlichkeiten gehören, die in dieser Zeitströmung über die um sie sich schaarende Masse von Gesinnungsgenossen hervorragen. In dem glänzenden und geistvollen Valla spiegelt sich am grellsten das Humanistenwesen sowohl in seinen Licht- als in seinen Schattenseiten.

Ein in bezug auf die angedeutete wissenschaftliche Richtung der Zeit bahnbrechender Geist — als Kritiker von so durchdringender und vernichtender Schärfe bekannt, daß wenige auch der kühnsten und gewandtesten Federn unter seinen Genossen es wagten, sich mit ihm zu messen, steht er als Charakter klein da bei all' dem Ruhm, den er als Forscher und Gelehrter in Anspruch nehmen darf.

Es mangelt dem Humanismus der Renaissance, wie wir es auch bei Valla sehen werden, jene Ganzheit des Wollens, der kein Opfer zu schwer fällt, wo es gilt, für die Ueberzeugung kämpfend einzutreten; es mangelt ihm jene „Kraft der That", wie sie die Alten besaßen.

Mit seinen Dialogen über „Die Wollust und das wahre Gut" begann Valla seine literarische Laufbahn; eine Schrift voll von beißendem Sarkasmus, in welcher Valla die Tugenden des Mönchthums verhöhnt.

Die wahre That seines Lebens aber, die seinen bald weitverbreiteten Ruhm begründete, war seine Schrift „Ueber

die fälschlich für wahr gehaltene und erlogene Schenkung Konstantins", in welcher er mit vernichtender Kritik bewies, daß das Papstthum durchaus kein Recht auf weltliche Macht und Regierung besaß.

„Wenn es Israel erlaubt war, von David und Salomo abzufallen, die doch von Propheten gesalbt waren," — heißt es hier unter anderem — „sollten wir dann nicht das Recht haben, eine so große Tyrannei abzuwerfen und von denen abzufallen, welche nicht Könige sind, noch es sein können, und die aus Hirten der Schafe Diebe und Räuber geworden sind?" und weiter nennt er die päpstliche Regierung dreist „die Quelle alles Schlechten, ja, eine Regierung von Henkern und Feinden."

Derselbe Valla, der dieser Schrift wegen aus Rom fliehen mußte, bittet einige Jahre später die Kardinäle Scarampo und Landriani um ihre Verwendung beim Papst, „der ihm gestatten möge, als gehorsamer Unterthan seiner päpstlichen Herrlichkeit nach Rom zurückzukehren".

Er läßt sich zwar nicht so weit herab, seine eigene, über die Grenzen Italiens hinaus in dem ganzen Abendlande verbreitete Schrift zu widerrufen, doch er vertheidigt sich, indem er sich in einem nach Rom gerichteten Briefe folgendermaßen äußert:

„Ich habe diese Schrift nicht aus Haß gegen den Papst, sondern aus Liebe zur Wahrheit, zur Religion, ja, selbst zum Ruhm geschrieben, damit man erkenne, daß ich allein wisse, was niemand weiß."

Zum Schluß aber heißt es: „Nur mit den Worten Gamaliels darf ich mein Werk heute vertheidigen; wenn

es aus menschlichem Rathschluß hervorging, wird es vergehen, wenn es von Gott stammt, werdet Ihr es nicht zerstören können."

Unter Eugen blieben Vallas Demonstrationen erfolglos; der tolerante Nikolaus dagegen, mit dem eigentlich die für Kunst und Wissenschaft so günstige Verweltlichung des Papstthums begann, vergab dem großen Rhetor, was der schlechte Katholik gesündigt hatte, und derselbe Mann, der in der Erklärung über „die Schenkung" die gewaltigste Keule gegen das Papstthum erhoben hatte, endete, mit demselben auf das friedlichste versöhnt, seine Tage als Kanonikus des Lateran, wo man heute noch sein Grabmal sieht.

Die wenigen Züge schon aus dem Leben Vallas, der doch für einen der am höchsten geachteten Charaktere unter den Humoristen der Renaissance galt, beweisen die Berechtigung des Urtheils, das die Geschichtsforschung über die ganze Richtung und den sittlichen Standpunkt derselben festgestellt hat, das wir in den Werken eines deutschen Geschichtsschreibers über jene Zeiterscheinung in die Worte zusammengefaßt finden: „Sie liebten wohl die Wahrheit, aber noch mehr den Ruhm; sie liebten den Streit, weil er ihnen Gelegenheit bot, neu und genial zu erscheinen; sie bewunderten Märtyrer des Gedankens, aber sie hüteten sich wohl, selbst zu solchen zu werden."

Die in ihrem antikisirten Charakter am konsequentesten ausgebildete Persönlichkeit unter den Humanisten war Vallas Schüler, der Kalabrese Pomponius Lätus. Es hat vielleicht keiner von ihnen so ganz im Alterthum gelebt wie dieser; die Wirklichkeit der Dinge, die ihn umgaben, galt ihm als bloße Scheinwelt, und nur die antike Welt als

die Wirklichkeit, in der er mit seinem ganzen Wesen aufging.

In seiner äußeren Erscheinung nachlässig und verwahrlost, wanderte er auf dem Kothurn, oft noch vor Tagesanbruch mit der Laterne in der Hand zum Hörsaal, der den Andrang seiner Zuhörer kaum faßte.

Außer diesen Vorlesungen, die er öffentlich hielt, versammelte er seine Freunde in seinem Hause auf dem Quirinal zu gelehrten Disputen, die stets mit einem glänzenden Schmaus verbunden waren. Hier wurde beim Genuß der feinsten Leckerbissen und des kostbarsten Weines — in der Art der Gespräche, wie sie in Platos Gastmählern geschildert wird — über die Unsterblichkeit der Seele, über die heiligsten und höchsten Fragen der Menschheit disputirt.

Aus diesen Zusammenkünften entstand die erste römische Akademie. Die Mitglieder derselben nahmen lateinische Namen an; ihr Zweck war die Förderung des reinsten Latinismus, des alten, nationalen Römerthums. Pomponius selbst, der Gründer der Gesellschaft, ging in dieser Beziehung so weit, daß er die griechische Sprache nicht erlernen wollte, um seiner tadellosen Aussprache des Lateinischen nicht Abbruch zu thun.

Nach einer unermüdlichen Lehrthätigkeit starb Pomponius Lätus 70 Jahre alt in Rom, aber — um hier noch einmal auf jenen Zug der Wandelbarkeit hinzuweisen, der den Humanismus der Renaissance charakterisiert, nachdem er der ausgeprägteste moderne Heide als Christ gebeichtet hatte!

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Pom-

ponius, einige der auserlesensten römischen Klassiker stets zur Hand, in seinem Weinberg auf dem Quirinal, dessen Pflege er sich angelegen sein ließ.

Als er erkrankte, brachten seine Schüler ihn ins Hospital. Nach seinem Tode erwies es sich, daß er so arm war, daß ihm ohne die Bethätigung seiner Freunde und Anhänger nicht einmal ein anständiges Begräbniß zu theil geworden wäre.

Seine Schriften waren im Vergleich mit denen eines Valla und vieler seiner Zeitgenossen von ganz untergeordnetem Werth. Der Kern seiner Begabung lag in der Lehrthätigkeit. Nach seinen eigenen Worten wollte er nicht anders als wie Sokrates und Christus in seinen Schülern fortleben. Seine Beerdigung wurde mit feierlichem Pomp in der Kirche Araceli begangen, seine Leiche daselbst mit dem Lorbeer geschmückt.

Dürfen Valla und Pomponius Lätus als zwei der bedeutendsten Philologen aus der Masse der Latinisten hervorgehoben werden, so repräsentirt Piccolomini, der spätere Pius II., in jedem Zuge seines Wesens den geistreichen Dilettantismus, der je mehr und mehr das soziale Leben der höheren Stände zu beherrschen anfing.

Selbst in jener unsteten ruhelosen Zeit, wo ein Ueberdrang geistigen Lebens, die Gährung der ungeklärten Anschauungen das soziale ebenso wie das staatliche Leben aus einem Uebergangsstadium in das andere zog — selbst in jener Zeit nervöser Aufregungen und jäher Wechsel dürfte es schwer fallen, ein bunter bewegtes Lebensbild aufzuweisen als das Piccolominis.

Mit glänzendem aber unstetem Geiste begabt, entsagte

Aeneas Sylvius Piccolomini früh schon dem Studium der Rechte, dem er sich anfangs unterzogen, und ging von Siena nach Florenz, wo er Schüler des berühmten Philologen Filelfo ward. Von dieser Zeit an begann seine rastlose Wanderexistenz.

Der ursprüngliche Antrieb zu dieser in seiner Zeit ganz ungewöhnlichen Neigung zum Reiseleben war ein unstillbarer Wissensdurst, verbunden mit feiner Beobachtungsgabe, dichterischer Empfänglichkeit für das Schöne und bezaubernder Redekunst, mit welcher er die auf seinen weiten Reisen aufgenommenen Eindrücke auszugestalten und mitzutheilen wußte. — Dabei aber war auch er bei all seinen gewinnenden Gaben ein Mensch ohne jegliche Moral, den Gewissensskrupel nie belästigt haben, wo es galt, höhere geistige Interessen einem materiellen Genuß oder Vortheil zu opfern.

Nachdem Aeneas Sylvius in seiner wechselvollen Laufbahn bald als Literat, bald auch als Diplomat in Italien, England und Frankreich thätig gewesen war, ging er nach Basel als Vertreter der Kirchen-Reform, als leidenschaftlicher Gegner des Papstes.

Im Jahre 1445 war es derselbe Piccolomini, der den Kaiser Friedrich III. zur Unterwürfigkeit bewog! „Und ist also", heißt es in einer Heidelberger Chronik über ihn, „des Reiches, welches ihn vom Bettler zum angesehenen Mann erhoben, ärgster Feind worden."

Nach diesem Umschwung seiner Politik wagte Piccolomini selbst in Rom vor dem Papst zu erscheinen, den er auch mit seiner einschmeichelnden Gewandtheit und Beredtsamkeit für sich zu gewinnen wußte.

Ohne das mindeste Bedenken verstand er sich dazu, in inbrünstigen Worten das Bekenntniß seiner Baseler Verirrungen abzulegen, offen vom Reich zum Papste überzutreten und diesem seine Dienste anzutragen. Eugen, der seine glänzenden Talente zu würdigen wußte, verzieh ihm und ernannte ihn zum päpstlichen Sekretär, alsdann zum Bischof, als welcher er eine Selbstverurtheilung seiner gegen das Papstthum gerichteten Baseler Thätigkeit herausgab; unter Calixt III. endlich wurde er Kardinal; nach dessen Tode zum Papst gewählt.

Unter dem Namen Pius II. trug er die Tiara 6 Jahre lang. Diejenigen Züge, die seine Persönlichkeit bedeutend und interessant machen, treten indeß, wie schon erwähnt, in seiner vorherigen Literatenlaufbahn hervor. In den „Denkwürdigkeiten“, seinem Hauptwerk, sind es alle diejenigen Eigenschaften, die den eleganten Memoirenschreiber auszeichnen, die er in reichem Maße entfaltet: feiner ästhetischer Sinn, scharfer Witz, lebhafte Charakteristik.

„Er ist der erste, der mit dem Auge des modernen Menschen Land und Leute beobachtet.“

Wie in Nikolaus V. die humanistische Gelehrsamkeit, so hatte in Pius II. der Geist moderner Vielseitigkeit den päpstlichen Thron eingenommen.

Beide Erscheinungen bedeuteten das Herannahen einer neuen Zeit.

Die Opposition, mit welcher einzelne Päpste den unaufhaltsamen Entwickelungsgang der Dinge zwar noch zu hemmen versuchten, erwies sich als wirkungslos.

Auf Grund der Behauptung: „Die von Pomponius

Lätus gegründete Akademie verbreite ketzerische, gegen das Papstthum gerichtete Prinzipien", hob der ungebildete und tyrannische Paul II. dieselbe auf und ließ zwanzig der bedeutendsten römischen Humanisten ins Verließ der Engelsburg stecken.

Pomponius hielt eine humoristische Vertheidigungsrede vor dem Inquisitionstribunal; Platina rächte sich durch seine Schmähschrift über den Pontifikat Paul Barbos. Nach kaum beendetem Prozeß trat die Akademie als Verein gelehrter Männer auf's neue zusammen. Unter Sixtus IV. ward sie feierlich wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

Hatte der eitle, prunksüchtige, sinnlichen Genüssen ganz ergebene Paul Barbo trotz seiner liberalen Gesinnung, allein schon durch seine Luxusliebe selbst zur Verweltlichung des Papstthums beigetragen, — so bildet der Pontifikat seines Nachfolgers Sixtus IV. della Rovere in dieser Beziehung den eigentlichen Wendepunkt im Leben der Päpste.

Unter ihm schon vollzog sich theilweise die Monarchisirung des Kirchenstaates, die Umwandlung des geistlichen Priesterregiments in eine willkürliche weltliche „Tyrannis". Auf dem von ihm gelegten Grunde bauten die Borgias fort und bereiteten Julius II. und seinem „Papst-Königthum" den Boden.

Maßloser Prunksucht, Eitelkeit, Wollust und Grausamkeit klagt Infessura diesen Papst an.

Kurz vor seinem Tode, erzählte er, habe Sixtus zwei seiner Leibwachen einen Zweikampf auskämpfen lassen, bei dem es sich zwischen den Kämpfenden um nichts weniger

als um Tod und Leben handelte, um sich an dem Anblick zu weiden!

„Einen Papst ohne Gewissen und Religion“ nannte ihn das Volk, und Paolo di Ponte, einer der unparteiischsten römischen Chronisten jener Zeit, faßt sein Urtheil über Sixtus IV. kurz in die Worte zusammen: „Fu un cattivo Pontefice sempre si mantenne in guerra, carestia e pocha giustizia.“ (Er war ein schlechter Papst, und erhielt sich stets in Krieg, Theuerung und Ungerechtigkeit.)

Als der unpriesterlichste Priester, der bisher den päpstlichen Thron innegehabt, als Herrscher grausam und tyrannisch (zum Theil wenigstens das Muster, nach dem Macchiavel seinen „Principe“ verfaßte) — war dieser Papst zugleich als Mäcen der Künste und Wissenschaften eine der glänzendsten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts.

„Das Wappen der Rovere, die Steineiche,“ sagt ein moderner Geschichtsschreiber, „hat er wie ein Siegel einem großen Theil der Stadt Rom aufgedrückt.“

Ja, die römische Architektur nahm unter ihm einen neuen Charakter an. Eine bedeutende Anzahl neuerrichteter Paläste und Kirchen, die Gründung des Hospitals von St. Spirito, sowie die sixtinische Bibliothek haben seinen Namen groß gemacht.

Ueberhaupt bezeichnet der Pontifikat Sixtus IV. den Glanzpunkt des römischen Kunstlebens im 15. Jahrhundert.

Die Vatikanische Galerie bewahrt ein Gemälde von Melozzo da Forli, welches die Eröffnung der Bibliothek darstellt. Das Bild zeigt die treffliche Portraitfigur des Papstes, umgeben von den Männern, welchen er die Auf-

sicht über die Bibliothek anvertraut hat: seinem Neffen Giuliano della Rovere, dessen Bruder Girolamo Riario, Herrn v. Imola.

Vor dem Papst kniet Platina, der die Schlüssel der Bibliothek empfängt. Unter dem Bilde liest man die Verse:

Tempel und Findlingsasyl nebst Mauern und Brücken und Plätzen,
Trevis belebender Quell, alles verjüngt sich durch Dich!
Schiffern eröffnest Du neu die schützenden Häfen der Vorzeit,
Schirmest mit mächtiger Wehr den Vatikanischen Berg.
Mehr noch verdankt Dir die Stadt. Den Büchern im Staube vergessen,
Weihtest Du würdigen Raum, Sixtus, mit ordnender Hand."

Nach dem ganz in kleinlicher Hauspolitik aufgehenden Pontifikat des charakter- und geistlosen Innocenz III. begann am Ende des 15. Jahrhunderts mit Alexander VI. die Schreckensherrschaft der Borgia.

Im Jahre 1492 war es, als der Papst Alexander VI. das Wappen des spanischen Stierkopfes über dem Boden Italiens aufpflanzte — das ein Denkmal der gräßlichsten Blutherrschaft wurde, unter der das unglückliche Volk vernichtet werden sollte.

Ahnungslos wurde der Borgia unter lautem Jubel von denselben Häuptern des römischen Adels begrüßt, der geschlechterweise unter der Henkershand seines Sohnes Cäsar hingemordet werden sollte.

Wie wenig das verblendete Volk ahnte, welch' eine Natter es in diesen Borgia an seinem Busen nährte, geht unter anderem aus dem Bericht des Jacopus Volterranus unmittelbar nach der stattgefundenen Wahl hervor.

„Es ist ein Mann von hochstrebendem Sinne bei

mäßiger Bildung, von fertiger und kraftvoll gesetzter Rede und von bewunderungswürdigem Verstande, wo es zu handeln gilt.“ — „Ich glaube nicht, daß Kleopatra von Marc Anton so glänzend gefeiert wurde,“ sagt ein anderer Augenzeuge seines Einzugs in Rom, „da sah man unter den zahllosen allegorischen Darstellungen, mit denen man den Namen Borgia verherrlichte, die heilige Roma abgebildet, die Papstkrone in der Hand, den Stier zur Seite. Die ganze Scene trug die merkwürdige Ueberschrift: „Pudicitia“.

Schon damals mußte jedem denkenden Menschen, der nur einen schattenhaften Begriff von den „Mysterien“ des ehemaligen Kardinals Roderich hatte, dieser Aufzug als die lächerlichste Parodie auf dessen nur zu bekannten Lebenswandel erscheinen.

Die Begeisterung, mit der man den Borgia empfing, glich in bezug auf ihre Dauer der Verflüchtigung eines Weinrausches!

Die römische Aristokratie jubelte und schmeichelte dem neuen Papst, weil sie unter dem lebenslustigen Kardinal Roderich einen nur auf sinnlichen Genuß und wollüstige Pracht ausgehenden Pontifikat erwartete. Die Täuschung währte nicht lange. Zwar ließ Alexander in den ersten Jahren die Excesse von Grausamkeit und Wollust nicht ahnen, durch die er während der zweiten Hälfte seines Pontifikats demselben die Bezeichnung „Renaissance des Verbrechens“ zuzog.

Schon im Jahre 1498 richtete dieselbe römische Aristokratie, die bei dem Antritt seines Pontifikats in eine Art Jubelraserei verfallen war, an die nach langem Hader

versöhnten Parteien der großen römischen Familien Colonna und Orsini die Aufforderung:

„Ihre vereinten Kräfte gegen den Stier zu richten, der Ausonien (das alte Italien) verwüste, und ihn und seine Stierkälber in den rächenden Wogen des Tiber zu versenken."

Eine finstere Ahnung der kommenden Gräuel war es, die den beiden mächtigen Geschlechtern, den uralten Stammhaltern der römischen Aristokratie, jene Mahnung zurief! Schon war die Invasion der Franzosen unter Karl VIII. durch Alexanders Schuld über das grausam verrathene Land hereingebrochen und hatte die Gemüther mit Furcht und Entsetzen erfüllt.

Was aber waren jene Aengste, jene Befürchtungen des Jahres 1494 gegen den Verzweiflungsschrei des geschlachteten Volkes, als Cäsar Borgia, der böse Dämon seines Vaters, ja seines ganzen eigenen Geschlechts, wie auch des italienischen Volkes, mit seinen Gräuelthaten das beginnende Jahrhundert einleitete! — Der an dem Herzog von Gandia begangene Brudermord, die Erwürgung seines Schwagers, des ersten Gemahls der Lucrezia, die Erdrosselung des Herzogs von Bisbeglia (des dritten Gemahls Lucrezias), die frevelhafte Ermordung Astorre Manfredis in der Engelsburg, des kaum 16jährigen Erben von Faenza, durch Geist, Schönheit und Liebenswürdigkeit eine der beliebtesten und glänzendsten Erscheinungen der italienischen Aristokratie — alle die monströsen Mysterien, die sich in der Familie Borgia abspielten, waren nur jugendliche Vorübungen auf die später im großen Stil geübten Verbrechen Cäsars.

Bei der Eroberung der Burg von Sinigaglien, im Jahre 1502 war es, entledigte Cäsar zum ersten mal sich ganz der Maske, die er bisher noch getragen. Der Mord der Condottieri, die, wie mit Blindheit geschlagen, ohne Ausnahme in die ihnen gestellte Falle geriethen, als er sie erst durch falsche Freundschaftsbezeigungen für sich gewann und zu einer Berathung einlud, um sie dann bei geschlossener Thüre je paarweise an einander gebunden erdrosseln zu lassen — dieser Massenmord von Sinigaglien sollte der Welt beweisen, daß er, der furchtbare Tyrann Cäsar, der wahre Beherrscher Italiens war!

Von nun an blieb Alexander nur noch das blinde Werkzeug in den Händen des ihm an Geist und verbrecherischer Größe überlegenen Sohnes. Aus der Alles bezwingenden Willenskraft und der maßlosen Tyrannei desselben erwuchs dem Vater selbst die Strafe für die verhängnißvolle Vergötterung seiner Kinder, für seinen in dem größten Maßstab, den die Geschichte der Päpste aufzuweisen hat, geübten Nepotismus.

Unter den Geschichtsschreibern seiner Zeit gab es Männer, die damals schon behaupteten: „Die dämonische Liebe zu seinen Kindern sei die Grundursache zu all' den Schandthaten, mit denen Alexander VI. seinen Pontifikat befleckte: „Tutto il suo pensier è di far grande suoi figlioli ne di altro cura.“ („Sein einziger Gedanke ist, seine Kinder groß zu machen; weiter bekümmert ihn nichts,“) schreibt der venezianische Botschafter im Jahre 1500, und fast wörtlich diesem Ausspruch entsprechend lautet die Schilderung des Königs Ferrante — des scharfsinnigsten Staatsmannes seines Jahrhunderts: „Ne cura altro che

ad diretto e reverso far grande le figlioli e questo è solo il suo desiderio."

Als Italien sich endlich im Jahre 1503 durch den Tod Alexanders von den unzählbaren Greueln befreit sah, welche die Verschlagenheit und der Ehrgeiz Alexanders, die bestialische Raub- und Mordgier seines Sohnes, die wollüstige Schönheit seiner Tochter Lukrezia heraufbeschworen hatten und dem Tode des Vaters der Sturz des Sohnes auf dem Fuße folgte, schrieb derselbe Volterranus, der zuvor zu den begeisterten Lobrednern Alexanders gehört hatte:

„In der Stadt war die Freiheit der Gladiatoren nie größer, die Freiheit des Volkes nie geringer. Es wimmelte von Angebern, die geringste Aeußerung des Hasses, des Widerspruches wurde mit dem Tode bestraft. Außerdem war ganz Rom voll von Räubern und Nachts keine Straße sicher; Rom — zu allen Zeiten das Asyl und die Burg der Völker — war zu einer Schlachtbank geworden. Alles dies ließ Alexander aus Liebe zu seinen Kindern zu."

Noch erschütternder ist das Bild, das der Bischof Egidus von Viterbo in einem an Leo X. gerichteten Schreiben von jener Zeit entwirft:

„Finsterniß und Nacht," heißt es hier, „umhüllte alles, von den Vorgängen in der Familie Borgia, von den Tyestischen Trauerspielen will ich schweigen. Nie gab es in den Städten des Kirchenstaates schrecklichere Empörungen, mehr Plünderungen und blutigeren Mord. Nie raubte man unstrafbarer auf den Straßen, nie füllten so viel Frevler Rom an, nie schaltete darin so frech die Menge von Angebern und von Räubern. Man konnte weder die Thore der Stadt verlassen, noch sie selbst be-

wohnen. Es galt für gleich, Gold oder irgend ein köstliches Gut besitzen und der Majestätsbeleidigung schuldig sein. Nichts schützte, nicht Haus, nicht Schlafgemach, nicht Thüren. Das Recht war ausgelöscht. Die Herrschaft führten Geld, Gewalt und Sinnenlust. Bis dahin war Italien von der Fremdherrschaft frei geblieben, seitdem es sich den ausländischen Tyrannen entzogen hatte. Denn, obwohl der König Alfonso Aragonier war, stand er doch keinem Italiener an Bildung, Liberalität und Großherzigkeit nach. Nun aber folgte der Freiheit die Knechtschaft, nun sanken die Italiener von ihrer Selbstständigkeit in die finstere Sklaverei der Fremden herab.“

Nach der Annahme seiner Zeitgenossen, darunter Männer wie Jovius, Egidus, Volterranus ward Alexanders Tod durch Vergiftung herbeigeführt.

„Il corpo — cosa bruttissima da vedere — negro e gonfiato e per molti si dubita non gli sia intravenuto veleno,“ schreibt der venezianische Gesandte an den Rath: „Seine Leiche ist das häßlichste, was man sehen kann, sie sieht schwarz und geschwollen aus und viele vermuthen, daß man ihm Gift gegeben hat.“

Aehnlich lautet eine zweite Depesche: „Mostruoso ed orrendo corpo di morto che mai si vedesse senza alcuna forma ne figura umana.“ („Es ist der ungeheuerlichste und scheußlichste Leichnam, den man je gesehen hat. Es ist gar keine menschliche Form mehr an ihm zu erkennen.“)

Charakteristisch für das Urtheil des Volkes über Alexander waren die fabelhaften Gerüchte, die alsbald über die näheren Umstände seines Todes im Umlauf waren.

Darunter ist folgendes im Diarium Sanuto V, 124 erhalten: „Der Böse," so lautet der Bericht, „erschien in Affengestalt im Gemach des Papstes. Einer der Kardinäle wollte ihn ergreifen und ihn vor den Papst führen, aber Alexander winkte ihm mit der Hand und sagte: „Laß ihn! Es ist der Teufel." „Lasciatelo, lasciatelo — è il diavolo!"

In der folgenden Nacht erkrankte er und starb. So allgemein war der Haß und der Abscheu gegen diesen Papst, daß man seiner Leiche nicht einmal eine christliche Bestattung zu Theil werden ließ.

Um sie der Wuth des Pöbels zu entziehen, wurde sie von einigen seiner Anhänger in einen eilig zusammengeschlagenen hölzernen Sarg geworfen und in die Kirche Giovanni dei Fiorentini getragen, welche heute noch die Ueberreste derselben aufbewahrt.

Ebenso wie sein Vorgänger Sixtus IV. hat die monströse Gestalt Alexander Borgias für die Kulturgeschichte eine doppelte Bedeutung.

Wie eine Individualität seines Schlages auf die sozialen Verhältnisse zurückwirken mußte, liegt auf der Hand; wir erwähnten bereits, daß die geschichtliche Kritik den Pontifikat Borgias als „die Renaissance des Verbrechens" bezeichnet hat.

Zugleich aber kann ihm das Verdienst nicht abgesprochen werden, die von Sixtus begonnene Verschönerung der Stadt Rom, wenn auch nicht in dem großartigen Maßstabe, fortgesetzt zu haben.

Die Engelsburg erhielt unter ihm ihre jetzige Gestalt. Ganze Straßen, so die nach ihm benannte Alexandrina,

wurden umgebaut und mit neuen Palästen geschmückt. Die herrlichen Borgia-Gemächer im Vatikan mit einem Cyklus großartiger Fresken von Pinturicchio ausgemalt. In der Stadt erbaute er die Minerva (das Universitätsgebäude).

Auf seinen Befehl führte Bramante seine berühmtesten Bauten auf: die Cancelleria und den Palast Torlonia, die beide für die edelsten Muster der italienischen Renaissance-Architektur gelten. Kurz — wie auch unser Gefühl sich dagegen sträubt, wir müssen die Thatsache anerkennen, daß dieser in alle Laster und Greuel seiner Zeit versunkene Mensch nicht nur in der „Renaissance des Verbrechens", sondern auch in der „Renaissance der Kunst" in Italien — eine epochemachende Erscheinung war.

V. Das Florentinische Kunstleben des XV. Jahrhunderts.

Das Florentinische Kunstleben im XV. Jahrhundert.

Im II. und III. Jahrhundert stellte Rom, wie wir sahen, sich dar als die Pflanzstätte der christlichen Kunst.

Ueber ein Jahrtausend später, unmittelbar vor dem Umsturz der Renaissance-Epoche, bildet wiederum Rom die Stätte, wo die christliche Kunst-Aera, die einst hier ihre ersten Keime trieb, in dem Dreigestirn: Rafael, Michel Angelo, Bramante, ihre glänzendsten Triumphe feiern sollte.

Am Ausgang des Mittelalters dagegen repräsentirt das reiche und blühende Florenz die eigentliche Hochschule der Früh-Renaissance, die hier in den Fresken der Cimabue, Giotto, Orcagna, in den gothischen Bauten des Domes, der Kornhalle (späteren Kirche von Or San Michele), in den Säulenhallen der Loggia dei Lanzi ihre verheißungsvollen Blüthen treibt.

Noch reicher und mannigfacher bildet Florenz in dem folgenden Jahrhundert, dem sogenannten „Cinque cento" den eigentlichen Brennpunkt des italienischen Geisteslebens.

Hand in Hand mit der Pflege der griechischen Literatur, die von Petrarca und Boccaccio angebahnt, in fürstlicher Weise von den Medici gefördert ward — Hand in Hand mit ihr ging in jener Periode, die der Geschichtsschreiber Guicciardini „als die glücklichste bezeichnet, deren Italien sich im Laufe von tausend Jahren zu erfreuen hatte" — die Pflege der bildenden Künste.

Petrarca schon war für die Kunst des Alterthums nicht weniger als für dessen Literatur begeistert.

Bei einer Zusammenkunft mit Karl IV. in Mantua zeigte er diesem eine Sammlung antiker Münzen, die er selbst sich angelegt, und erklärte dabei, „daß er diese Gunst noch Niemandem erwiesen hätte"!

Ein nicht weniger leidenschaftlicher Sammler und Liebhaber von Resten antiker Bildwerke war Boccaccio.

Dem Beispiel dieser beiden Bahnbrecher der Alterthumsbegeisterung folgte ohne Ausnahme die Schaar Florentinischer Humanisten, deren wir die namhaftesten schon in unserem letzten Abschnitt erwähnten.

„Mein Zimmer", schreibt unter Anderen der Humanist Poggio, „ist mit Marmorbüsten, von denen die einen vollständig erhalten sind, umstellt. Die anderen sind allerdings verstümmelt, aber sie würden doch das Wohlgefallen eines guten Künstlers erwecken. Mit diesen und einigen anderen Stücken in meinem Besitze gedenke ich meinen Landsitz zu schmücken."

„Aus Ihrem Schreiben", äußert sich derselbe Poggio, in einem Brief an einen Mönch, der, um Antiquitäten zu sammeln, nach Chios gereist war, „erfahre ich, daß Sie für mich ein paar Marmorbüsten, eine Büste der Minerva,

eine andere des Jupiter und eine des Bacchus aufgetrieben haben. Dieser Brief erfreute mich höchlich, denn mein Entzücken an Sculpturen ist über alle Maßen groß. Ich ergötze mich an der Geschicklichkeit des Künstlers, wenn ich in dem Marmor die Natur selbst nachgeahmt finde. Sie schreiben mir auch, daß Sie sich einen Apollo-Kopf verschafft haben. Glauben Sie mir, mein Freund, Sie können mich nicht mehr verpflichten, als wenn Sie mit diesen Werken, durch welche meine innigsten Wünsche erfüllt werden, beladen heimkehren. Es hat ein Jeder seine kleinen Schwächen und meine Schwäche ist eine unbeschreibliche Bewunderung dieser Werke ausgezeichneter Bildhauer, denen ich eine innigere Liebe weihe, als sich vielleicht für Jemand, der einigen Anspruch auf Gelehrsamkeit hat, geziemt. Die Natur freilich wird immer ihre Kopien übertreffen; aber es muß gestattet sein, eine Kunst zu bewundern, welche den todten Stoff so zu beseelen vermag, daß Nichts als der Athem zu fehlen scheint. — Bemühen Sie sich daher, ich ersuche Sie, durch Bitten und Belohnungen zu sammeln, was Sie immer Verdienstvolles auftreiben können. Wenn Sie uns eine vollständige Figur verschaffen können: „Triumphatum est."

Wie Petrarca und Boccaccio schon im XIV. Jahrhundert im Besitz von Privatsammlungen waren, so finden sich deren in der Folgezeit in weit großartigerem Maßstabe angelegt im Besitz der Strozzi, der Acciajoli, Soderini, Ruccellai und anderer großer Florentinischer Familien.

Die glänzendste von allen befand sich im Privatbesitz der Medici. Bei Cosimos Tode belief sich der Werth der Antiquitätensammlung der Medici bereits auf 300 Goldgulden.

Unter Lorenzo aber ward sie erst mit ihren herrlichsten Schätzen bereichert, unter ihm erst erfüllte sie ihren wahren Zweck: bildend und fördernd auf den Kunstgeschmack seiner Mitbürger zu wirken.

„Er war ein so großer Freund aller Ueberbleibsel des Alterthums", schreibt Valori in seinem Lorenzo gewidmeten Nachruf, „daß ihm Nichts ein größeres Vergnügen gewährte. Diejenigen, welche sich ihm zu verpflichten wünschten, pflegten aus allen Theilen der Welt Medaillen, Münzen, Statuen und Büsten und was sonst noch den Stempel des Alterthums trug und durch Kunst ausgezeichnet war, ihm darzubringen. Desgleichen äußert sich ein anderer Kritiker (siehe Roscoe: d. Leben Lorenzos p. 188): „Von Jugend auf mit den herrlichen Formen des Alterthums betraut, bemerkte und beklagte er die Mängel der Künstler seiner Zeit und die Unmöglichkeit ihres Fortschritts, so lange die damals gültigen Prinzipien bestanden. Er beschloß daher wo möglich einen besseren Geschmack in ihnen zu erwecken und dadurch, daß er ihnen die Ueberbleibsel der alten Kunst zur Nachahmung hinstellte, ihre Blicke über die Formen des gewöhnlichen Lebens zur Anschauung der idealen Schönheit, welche allein Werke der Kunst von mechanischen Erzeugnissen unterscheidet, zu erheben.

In dieser Absicht richtete er seine am St. Marcus-Kloster gelegenen Gärten für eine Schule oder Akademie der Antike ein und füllte die benachbarten Gebäude und Hallen mit Statuen, Büsten und anderen Resten der antiken Kunst.

Durch Lorenzos Beispiel wurde die Aufmerksamkeit der höheren Klassen unter seinen Mitbürgern auf diese

Bestrebungen gerichtet; die niedrigen gewannen durch seine Liberalität. Den letzteren setzte er nicht nur bedeutende Stipendien aus, so lange sie ihren Studien oblagen, sondern bestimmte auch bedeutende Summen zur Ertheilung für besondere Auszeichnung."

Wir werden bei einer anderen Gelegenheit noch des Näheren auf die Neuerungen in der Sculptur und der Architektur eingehen, die durch Brunelleschi und Donatello herbeigeführt, in diesen besonderen Gebieten jenen Realismus zum Durchbruch brachten, der gewissermaßen die Parole der Florentinischen Kunst des XV. Jahrhunderts bildet.

Als Lorenzo das von Cosimo überkommene Kunst-Mäcenat in Florenz antrat, hatte jener große Umschwung in dem Entwickelungsgange der Kunst, durch welchen der Realismus im Bunde mit den Reminiscenzen der Antike in der Architektur und Sculptur die Gothik, in der Malerei die Giottesken Schultypen überwand — sich bereits vollzogen. Auf den durch Brunelleschi gefestigten Grundsätzen fußend, erbaute Giuliano di San Gallo das Kloster, das dem Künstler den Namen San Gallo gegeben haben soll, unter welchem später die ganze Familie berühmt geworden ist; ferner das berühmte Lustschloß Lorenzos zu Poggio di Cajano, dessen Decke die größte Bogenspannung bildet, zu der sich die damalige Zeit überhaupt erkühnt hat.

Ebenso wie die Brüder Giuliano und Antonio da San Gallo, die, wie ein gleichzeitiger Chronist bemerkt, „die Architektur in ihrem Hause erblich zurückließen", erfreuten sich der Gunst Lorenzos die Brüder Majano,

von denen sich Benedetto besonders berühmt gemacht hat, als Erbauer des Palazzo Strozzi, des Großartigsten was Florenz — den Palazzo Pitti ausgenommen — an Palast-Architektur aufzuweisen hat.

Unter den Bildhauern war es der in Donatellos Schule gebildete Andrea del Verocchio, dem Lorenzo und Giuliano di Medici, nach erlangter Selbstständigkeit, die erste größere Aufgabe ertheilten.

Eines seiner vorzüglichsten Werke, der mit einem Delphin spielende Knabe, eine Erzgruppe, die an Formvollendung Alles übertrifft, was sonst von diesem Meister bekannt und erhalten ist, wird Jedem, der Gelegenheit hatte die Florentinischen Kunstschätze kennen zu lernen, bekannt sein. Es schmückt dasselbe heute noch den anmuthigprächtigen Hofraum des Palazzo della Signoria.

Wie Verocchio, so stand auch Antonio del Pollajuolo, den wir demnächst als Maler näher besprechen werden, als Architekt, Bildhauer und Goldschmied bei den Medici in hohem Ansehen. Von beiden Brüdern, sowohl von Lorenzo als von Giuliano wurde er mit bedeutenden Aufträgen geehrt.*) Auch als Maler war Antonio Pollajuolo für Lorenzo vielfach thätig. Unter seinen Gemälden verdanken unter anderen zwei seiner bedeutsamsten weil charakteristischesten Werke, „die Thaten des Herkules“ und der „Märtyrertod des heiligen Sebastian“

*) Uebrigens befindet das berühmteste Sculptur-Werk dieses Meisters sich nicht in Florenz, sondern in Rom. Es ist das in herbem an's Barocke streifendem Naturalismus ausgeführte Grabmal seines Gönners Sixtus IV., des in unserem V. Abschnitt besprochenen Papstes, in der Peterskirche zu Rom.

(auf beide werden wir anderen Ortes noch zurückkommen) den Aufträgen Lorenzos ihre Entstehung.

Ferner gehörten zu den bevorzugten Lieblingen der Medici die Erben des bahnbrechenden Meisters der realistischen Malerei (Masaccio siehe Abschnitt VI, p. 10): Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Baldovinetti und endlich Michel Angelo Buonarotti.

Im Auftrage der beiden Brüder portraitirte Botticelli die Mutter Lorenzos und Giulianos und die „bella Simonetta“, Giulianos früh verstorbene Geliebte.

Unstreitig auf den Befehl Lorenzos malte Botticelli nach der Verschwörung der Pazzi die Portraits der Verschworenen als Schandbilder, die dort ihr Andenken verewigen sollten, auf die Wand des Palazzo della Podesta.

Auch von Filippino Lippi sind außer seinen großen historischen Gemälden, die wir noch besonders in's Auge fassen werden, auf einer jetzt in den Uffizien befindlichen Altartafel Portraits der Mediceischen Familie angebracht, die auf das vertraute Verhältniß des Meisters zu dem großen Mäcen hinweisen.

Unter den mannigfachen Verdiensten Lorenzos um die künstlerischen Bestrebungen der Zeit (auf die wir in dem zweiten Theil unseres Werkes in dem Passus: „Lorenzo di Medici und sein Musenhof“ noch zurückkommen werden) sei als der wesentlichsten eines nochmals der Sammlung von Kunstwerken erwähnt, modernen und antiken, die er in dem Garten von San Marco anlegte, in welchem unter so vielen Talenten, die dort ihrem zukünftigen Ruhm entgegenreiften, auch dem größten künstlerischen Genie der

italienischen Renaissance, dem jugendlichen Michel Angelo die erste Nahrung geboten ward.

Wie die meisten Unternehmungen Lorenzos, so war auch diese durch die jeden seiner Schritte begleitenden Erfolge gekrönt, die seiner mächtigen Persönlichkeit den eigenartigen, heute noch fortwirkenden Nimbus verleihen. Hören wir, wie unter Anderen Vasari sich über diese Stiftung Lorenzos äußert.

„Es ist“, sagt er im Hinblick auf die Mediceische Glanz-Epoche, „nichts Geringes, daß alle Jene sich ausgezeichnet haben, die in den Mediceischen Gärten in die Schule gegangen sind und die von dem erlauchten Lorenzo unterstützt wurden. Dies kann sich nur von dem ungemeinen, ja unendlichen Scharfblick dieses edlen Herrn herschreiben, der, ein wahrer Mäcen verdienter Männer in demselben Maße, wie er Talent und Geist erkannte, sie hervorzuziehen und zu belohnen verstand.“

Nach diesem flüchtigen Rückblick auf das Mäcenat der Medici wenden wir uns nunmehr der bisher nur angedeuteten organischen Fortentwickelung der Kunst und denjenigen unter ihren Vertretern zu, die als die eigentlichen Bahnbrecher der neuen Aera über ihren zahllosen Genossen hervorragen.

Unter den in der Malerei thätigen Künstlern, die den glänzenden Ruf der „neuen Musenstadt“ begründeten, erwähnten wir bereits ganze Geschlechter, die Eins dem Andern vorarbeitend, den schon gewonnenen Errungenschaften immer wieder neue hinzufügten.

Wir verfolgten die Ergebnisse der älteren Schule von Cimabue und Giotto an bis auf die Gaddi, Giottino, Orcagna, wie sie sich uns in den Fresken der St. Maria Novella, der St. Croce, der Kirche von St. Mignato al Monte 2c. darstellen.

Als die gewaltigste Neuschöpfung der Zeit haben wir nunmehr jenen Werken der älteren Schule die Wandgemälde Masaccios in der St. Carmine anzureihen, „desjenigen unter den Florentinischen Meistern", wie Leon Battista Alberti ihn in der Zueignung zu seinem Traktat über die Malerei bezeichnet, „der zu allen Dingen fähig, in der Kunst den großen Alten ebenbürtig war."

In der That lag in Masaccios eigenartigem Geist eine Macht, die er wie ein untrügbares Siegel seiner Zeit aufprägte, so daß in dieser Beziehung nur Giotto mit ihm verglichen werden kann.

Wäre ihm eine längere Lebensdauer geworden, er stände vielleicht einzig in der Kunstgeschichte da.

Als der Tod ihn aus seinem jugendkräftigen Streben und Schaffen hinwegriß, zählte er kaum dreißig Jahre, und schon übte er eine vollkommen reife unbestrittene Herrschaft über die Kunstbestrebungen seiner Zeit aus.

In Bezug auf seinen Lebenslauf sind bisher nur spärliche Nachrichten aufzuweisen.

Thatsächlich festgestellt ist die Geburt Masaccios am Beginn, d. h. dem ersten oder zweiten Jahre des neuen Jahrhunderts, ferner die fast bettelhaft elenden Verhältnisse der Familie, unter denen er erwuchs, endlich seine Aufnahme in die Malergenossenschaft von St. Lucas, als er 24 Jahre zählte; in Folge dieser Aufnahme seine Ein-

führung bei Brunelleschi und Donatello, zu denen er in freundschaftliche Beziehung trat.

Als das erste Werk, durch welches Masaccio (eine Abänderung seines ursprünglichen Namens Tommaso, die, der Ueberlieferung nach, der Vernachlässigung seiner äußeren Erscheinung zuzuschreiben war) die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, gelten die Szenen aus dem Leben der heiligen Catharina in der Kirche St. Clemente zu Rom, deren fast durchgängig sienesisch weicher Styl jedoch mehr auf seinen Lehrer Masolino da Panicale hinzuweisen scheint.

Wer mit dem, was Masaccio später leistete, vertraut ist, wird, falls er die Autorschaft Masaccios in der St. Clemente überhaupt anerkennt, sich diese Malereien in der That nur als Erstlingswerk erklären können.

Der an und für sich edle Styl der Gestalten, der besonders in der heiligen Catharina mit hoher geistiger Schönheit gepaart ist, verräth deutlich, wenn nicht die eigene Hand, so doch ohne Zweifel den tiefgreifenden Einfluß Masolinos.

Ueberhaupt entspricht die ganze Auffassung mehr dem älteren Ideal-Typus der Giottesken Periode als dem jugendkräftigen Realismus des XV. Jahrhunderts, dessen Begründer ja eben Masaccio war.

Sein Hauptwerk, in welchem Masaccio in völlig gereifter Mannhaftigkeit, in seiner ganzen großartigen Bedeutung darstellt, sind, wie schon erwähnt, die Fresken der Brancacci-Kapelle in der St. Carmine zu Florenz.

„Hier tritt uns," wie Vasari es schon in seiner Künstlerbiographie ausspricht, „moderne Kunst und ein neuer Styl entgegen."

Wie zuvor das Campo Santo von Pisa, so gestaltete sich von nun an die Brancacci-Kapelle zu Florenz zu einer Hochschule der modernen Kunst, nach der sich die größten Meister der Folgezeit bis auf Michel Angelo und Rafael gebildet haben.

Ein der Kunst trotz des Gehaltes und der Schönheit, die sie schon durch Giotto erreichte, bisher verschlossen gebliebenes Problem wurde hier plötzlich gelöst.

Unvermittelt, ohne sichtbaren Uebergang stellt sich diese Lösung recht eigentlich dar als die That des aus sich selbst herausschaffenden Genius.

Auf Beobachtung der Naturwahrheit, auf das Studium des Nackten, die strenge Durchbildung der Körperformen basirte Masaccio seine Neuerung. Indem er mit einem kühnen Sprung gleichsam, mit einem energischen Ruck den zum Schablon herabgesunkenen Ideal-Typus der Giottesken Schule bei Seite warf, ward er der Schöpfer des großartigen künstlerischen Natur- und Wahrheitsdranges seiner Zeit.

War die von Giotto begründete idealistische Schule vor Allem auf scharfe und deutliche Ausprägung ihrer philosophisch-didaktischen Motive ausgegangen, stand bei ihr das Streben nach Schönheit der Erscheinung erst auf zweiter Linie, so traten im XV. Jahrhundert die Selbstherrlichkeit der schönen Form, der Reiz, die Anmuth — denen in der bildenden Kunst doch vor Allem der Vorrang gebührt — in ihre Rechte.

Auch hier übte den entscheidenden Einfluß die Wiederbelebung des Alterthums.

Ein Blick auf Haltung der Gestalten, auf die Formen-

gabe, die Gewandung in der Brancacci-Kapelle genügt, um sich von dem eingehenden Studium, welches Masaccio, ehe er diese neuen Typen schuf, der Antike gewidmet haben muß, zu überzeugen.

Als eine der hervorragendsten unter den herrlichen Gruppen des ganzen großartigen Cyclus, an dem außer Masaccio auch Masolino und Filippino Lippi thätig waren, glauben wir die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese bezeichnen zu dürfen. Am drastischesten macht sich hier das vorerwähnte Fundament der Neuerungen Masaccios geltend: das Studium des Nackten, die Beherrschung der Form. Zugleich ist Scham, Verzweiflung, Reue in Beiden, namentlich aber in dem mit gequältem und angstvollem Seufzer zum Himmel aufblickenden Antlitz Evas ergreifend ausgedrückt. Sowohl Michel Angelos Darstellung desselben Moments in der Sixtina als die Rafaels in den Loggien des Vatikan sind aus diesen Vorbildern der Brancacci-Kapelle hervorgegangen.

Es würde zu weit führen, im Einzelnen all den Errungenschaften der genialen Schöpferkraft nachzugehen, die sich hier für alle Zeiten verewigt hat. Wir begnügen uns daher nächst der soeben erwähnten Gruppe noch auf die Christusgestalt hinzuweisen, die den Heiland in dem Moment darstellt, wo er den Jüngern die Worte spricht: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist.“

In einem Maaße, dessen in der Folgezeit vielleicht nur Rafael fähig war, strahlt aus dieser Menschengestalt das Göttliche, die Majestät des Herrn, vor dem sich selbst die Cherubine mit bedecktem Antlitz neigen.

Aber nicht nur in dem schon erwähnten Sinne, in Bezug auf das technische Verfahren war Masaccio der Begründer wesentlicher Umwandlungen.

Seiner auf strengem Naturalismus begründeten Richtung konnte die bisherige, gewissermaßen symbolische Behandlung der Hintergründe nicht genügen, die nur zu häufig in einem der Wirklichkeit keineswegs entsprechenden Verhältniß zu den Gestalten des Vorgrundes standen.

Dergleichen wurde von Giotto und dessen Schule wie alles Dekorative als nebensächlich einer eingehenden Aufmerksamkeit nicht für werth erachtet.

Schon in den vorerwähnten Fresken der St. Clemente in Rom begegnen wir dieser Vernachlässigung der Staffage nicht mehr. Vollends zeichnet sich der architektonische Hintergrund der Brancacci-Kapelle durch feine, allen Anforderungen der Perspektive entsprechende Durchführung aus.

Was aus dem jungen Meister, der noch nicht dreißig Jahre alt, in den Malereien der Brancacci-Kapelle sich die Unsterblichkeit seines Namens gesichert hat, nach Angriff jenes Werkes geworden ist, darüber herrscht seltsamer Weise das tiefste Dunkel. Seine Schöpfung unvollendet zurücklassend, ohne Abschied von den Seinigen war er eines Tages spurlos verschwunden.

Es wurde zur Zeit von Ermordung durch Gift gemunkelt, deren man einen seiner Mitarbeiter verdächtigte. Die einzige Urkunde bezüglich seines Todes, die noch erhalten, ist eine Geldforderung von einem seiner Schuldner, die im Jahre 1427 aus Rom nach Florenz kam mit der

Randbemerkung von fremder Hand: „soll in Rom gestorben sein“.

Zu den bedeutendsten Zeitgenossen und Schülern Masaccios zählen in erster Linie die beiden Lippi: Fra Filippo, der Vater und dessen Sohn Filippino, der, eines der großartigsten Talente die jene Epoche hervorgebracht, die meisten seiner Zeitgenossen an Phantasie und Originalität überragte.

Indessen verdient der Vater, wenn er auch die Vollendung des Sohnes nicht erreichte, immerhin unter den tüchtigsten Vertretern der neuen realistischen Schule genannt zu werden.

Sein Lebenslauf gehört, so weit er bekannt ist, zu den abenteuerlichsten Künstler-Existenzen der Zeit.

In wie weit die romanhaften Anekdoten, die gegenwärtig noch über ihn im Umlauf sind, auf Wahrheit beruhen, bleibt heute wohl noch eine offene Frage.

Außer wenigen erwiesenen Thatsachen, einzelnen Zügen aus seinem regellosen Wanderleben, wie z. B. die Entführung der Spineta Buti aus dem Kloster St. Margherita zu Prato bleibt das Meiste ganz oder halb in Dunkel gehüllt.

So ist z. B. die Episode seiner Gefangenschaft in Algier, aus welcher er sich dadurch befreit haben soll, daß er das Portrait des Piraten, in dessen Gewalt er sich befand, so vortrefflich zeichnete, daß dieser ihn mit einem Geldgeschenk entließ, nichts Anderes als eine der von Vasari mit bekannter Vorliebe kultivierten novellistischen Ausschmückungen seiner Künstlerbiographien.

Seine erste Ausbildung genoß Fra Filippo unter der Leitung Masaccios, bei welchem er nach Vasaris Darstellung „auf den Gerüsten faulenzte, wie einst Giotto in der Werkstatt Cimabues gefaulenzt hatte und sich so allmählich in das Metier einlebte“. Der Ausspruch, den Vasari hinzufügt: „daß der Geist Masaccios in Fra Filippos Person übergegangen sei“, darf jedoch für ziemlich willkürlich erklärt werden.

Zwar war Fra Filippo in noch ausschließlicherem Sinne Realist als Masaccio; aber während der Realismus des letzteren sich immer streng in den Schranken des Schönen hält, während ein Nachklang der Sienesischen Zartheit Masolinos durchweg durch seine Werke zieht, verfällt Filippo oft in eine gewöhnliche und unedle Derbheit.

Die wesentlichen Merkmale seines Stiles sind ein bunter, oft zu bewegter Gruppenbau, in den Köpfen ein, wie schon erwähnt, oft sehr derb ausgeprägter Naturalismus; Eleganz und Farbenpracht der Gewandung; in der Haltung und den Geberden seiner Gestalten, entsprechend jener Buntheit des Gruppen-Aufbaus, eine beunruhigende Hast und Beweglichkeit.

Alles ist hier Handlung und Bewegung, aber in übertriebenen Maßen, so daß dem Beschauer die Möglichkeit benommen wird, sich in die Situation der im Bilde handelnden Personen recht hinein zu finden und mit zu empfinden. In Folge dessen hinterlassen die Gemälde Filippos denn auch, trotz ihrer großen und bedeutenden Vorzüge (zu denen insbesondere auch die Vortrefflichkeit der Zeichnung gehört) meist keinen völlig befriedigenden Eindruck.

Unter den drei in der Malerei des XV. Jahrhunderts berühmt gewordenen Frates (Fra Filippo, Fra Angelico, Fra Bartolomeo) dürfte Filippo ohne Zweifel den Anspruch auf die vielseitigste Begabung machen. Im Uebrigen bildet er einen grellen und unerfreulichen Kontrast gegen die beiden edlen Mönchsgestalten, von denen der Eine, Fra Angelico da Fiesole, in unserem IV. Abschnitt bereits unseren Lesern vorgeführt wurde.

Trotz des legendarischen Charakters der Zeitberichte, soweit sie seine Biographie berühren, ist so viel doch gewiß, daß Fra Filippo ein Mensch ohne Religion und ohne sittlichen Halt war, bei welchem die Beibehaltung der Kutte schon von seinen Zeitgenossen im Hinblick auf sein lockeres Leben, als eine Art religiöser Lästerung gerügt ward.

Vasari setzt seinen Tod in das Jahr 1469, also zwei Jahre nach dem Ableben seines großen Gönners Cosimo, der ihm (nach Vasaris Aussage) „fortwährend mit Gunstbezeigungen geschmeichelt hatte".

In der That greift in den Anekdoten aus der Lebensgeschichte Fra Filippos Cosimo häufig als die vermittelnde, mitunter aber auch als zwingende Macht des Geschickes ein, die den vagabundirenden Lebemann zu seiner nur zu oft treulos verlassenen Kunst zurücktrieb.

In Charakter-Eigenthümlichkeit und Auffassung dem Fra Filippo am nächsten verwandt war sein Schüler Sandro Botticelli.

Ebenso wie jener gebot Sandro über eine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft; doch wiegt bei ihm ein eigenthümlich phantastisches Element mehr vor, das sich

unter Anderem in seiner Vorliebe für mythische Gegenstände des Alterthums kundgiebt.

Die Pracht der Farben ist bei ihm noch reicher, noch glühender; der landschaftliche Hintergrund seiner Gemälde von zauberhaftem Duft, der Typus seiner Gestalten (unter denen wie bei Fra Filippo die Madonnenbilder zu den bevorzugten zählen) ist edler, von weniger derber Auffassung.

Wenn die Modelle der Madonnen Fra Filippos mit dem energischen Lebensgefühl und der meist portraitartig ausgeprägten Individualität unmittelbar aus dem Volke aufgegriffen schienen, so kennzeichneten die Madonnen Botticellis mehr den aristokratischen Typus, dem die subtileren Lebensformen das eigenartige und unverkennbare Gepräge verleihen. Dieser vornehmere Typus seiner Gestalten hindert aber nicht das Ueberwiegen noch heftigerer Leidenschaftlichkeit, als wie sie die Gruppen Fra Filippos in Haltung und Geberde charakterisieren.

Erscheint die Gewandung bei Fra Filippo fast immer von Wind bewegt, so peitscht und bauscht bei Botticelli ein meist unmotivirter Sturm sie hin und her. In dieser Beziehung geräth er mithin noch mehr in ein unwahres und maniriertes Wesen als sein Vorgänger.

Dagegen ist er jenem im Gruppenaufbau überlegen, der bei Botticelli in weit weniger komplizierter Anordnung erscheint.

Am charakteristischesten, sowohl für die Vorzüge als für die Mängel Botticellis, ist sein unter dem Titel Calunnia d'Apelle berühmt gewordenes Bild zu Florenz in den Uffizien.

Der Gegenstand ist der antiken Erzählung des Lucian entnommen.

Der Maler Apelles war durch einen seiner Kunstgenossen bei seinem Herrn und Gönner, dem König Ptolemais von Aegypten verleumdet worden, an einer zum Sturz des Königs angezettelten Verschwörung Theil genommen zu haben. Bei Untersuchung der Angelegenheit erwies sich jedoch die Anklage als unbegründet. Apelles ward unbeschadet aus seiner Haft entlassen und malte zum Gedächtniß der Gefahren, denen er glücklich entronnen war, die allegorische Darstellung, welche Botticelli nach der Schilderung, die Lucian davon entwirft, wiederholte.

In einer prächtigen, mit Ornamentik und Skulpturen großartig dekorirten Halle sitzt rechts auf einem Richterthron ein Mann mit einer Krone auf dem Haupt und zwei ungeheuren Eselsohren, in welche zwei sich zu ihm herabbeugende weibliche Gestalten, Unwissenheit (ignoranza) und Vorurtheil (pregiudizio) eifrig hineinflüstern.

Der auf dem Throne beugt sich mit aufgeregten Mienen gegen einen Mann (den Neid) vor, der in bettelhaftem Aufzuge ihm mit verwilderten und abgezehrten Zügen den Arm entgegenstreckt. Calunnia erscheint als verführerisch reizende Frauengestalt; zwei andere Weiber (Arglist und Täuschung) überschütten sie mit Blumen und Bändern, um sie noch fesselnder erscheinen zu lassen.

In der Linken hält die also aufgeputzte Calunnia eine Fackel hoch empor, mit der Rechten reißt sie an den Haaren eine nackte, auf der Erde hinschleppende Jünglingsgestalt — ihr Opfer — mit sich fort.

Dieser Gruppe folgt eine Erscheinung von eigenthümlich dramatischem Gepräge, wie Botticelli sie darzustellen liebt: auf Effekt berechnet, nicht immer naturwahr, aber packend und von drastischer Wirkung.

Um die düsteren Züge eines megärenhaften Weibes hängen die schwarzen Haare wild herab. Die hagere Gestalt umhüllt ein weites dunkles Gewand. Es ist die Reue — aber ihrem wilden Ausdruck nach eine Art Judas-Reue — die, ihre dürren Arme gegen den Himmel erhebend, den Abschluß des Zuges bildet.

In keinem der übrigen Werke Botticellis noch seiner Zeitgenossen tritt so drastisch wie hier der energische, die neu sich bildende Kunstphase beherrschende Zug zum Dramatischen hervor, dessen eigentlicher Begründer Botticelli war.

Die Berichte über sein Lebensende lauten nach Vasaris Mittheilungen nichts weniger als erfreulich. In seiner Kunst durch stereotype Wiederholung derselben Motive herabgekommen, soll er so tief verarmt gewesen sein, daß er verhungert wäre, wenn seine Freunde und Gönner sich seiner nicht angenommen hätten, von deren Almosen er lebte, bis sein Tod in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts erfolgte.

Die Zahl seiner Werke war sehr groß; der Einfluß, den er auf seine Zeitgenossen übte, nächst dem Masaccios, der durchgreifendste.

Der größte unter den Rivalen Botticellis aus der realistischen Schule bildete sich, wie seine Gemälde dies auch deutlich bekunden, sowohl nach seinem Vater Filippo als nach Sandro, bei dem er später in die Lehre ging.

Auch seine Einbildungskraft ist wie die Botticellis eine überreich wuchernde.

Seine Motive, meist der heiligen Schrift entnommen, zeichnen sich durch eine freie, oft an's Genrehafte streifende Behandlung aus. Je mehr und mehr lockert sich das Band, das bisher die Kirche noch mit der Kunst verknüpfte.

Die allerdings noch biblisch benannten Motive verlieren je mehr und mehr den eigentlich religiösen Charakter. Es sind Vorgänge aus dem Volksleben gegriffen, von modern-nationalem Gepräge. Es sind die Edelfrauen und Patrizierinnen von Florenz, die als Madonnen in dem toskanischen Modekostüm erscheinen.

Die Schaaren von Zuschauern, die meist die Hauptgruppen umgeben, die in der Malerei des XV. Jahrhunderts der Bedeutung des Chores in der antiken Tragödie entsprechen, sind Portraits hervorragender oder mit dem Künstler persönlich befreundeter Bürger. Bei der Geburt Christi und anderen aus der biblischen Geschichte entnommenen Motiven kommen häufig genrehafte Zusätze in Aufnahme, wie z. B. in den Fresken Filippinos in der Maria sopra Minerva in Rom das Hündchen, das einen auf den Stufen des Tempels liegenden Buben neckisch am Gewande zerrt.

Je mehr der Realismus des XV. Jahrhunderts sich entwickelt, um so mehr emanzipiert sich die Kunst sowohl von den Ueberresten des kirchlichen Schablon, als von der Scholastik der vorhergegangenen Periode.

Sie wird unmittelbar und populär.

Der Beschauer bedarf nicht mehr, wie beim Studium der allegorisch-didaktischen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts, eines Kommentars, um den leitenden Intentionen des Vorgangs zu folgen.

Die Wiederbelebung des Alterthums hat den Künstler begreifen gelehrt, daß das Schöne, das unmittelbar durch die Sinne auf das Gemüth wirkt, in der bildenden Kunst über alles Verstandesbeiwerk herrschen soll.

Klingt in einzelnen Motiven Botticellis noch hin und wieder der allegorisch-lehrhafte Stil des XIV. Jahrhunderts nach, so hat Filippinos großartiger und kühner Realismus Nichts mehr mit demselben zu schaffen.

Einfacher und edler in der Komposition als Filippo, gesunder in seiner Auffassung als Botticelli, überragt er beide an eigentlich künstlerischer Gestaltungskraft.

Er darf somit unter den zahllosen Nachahmern und Schülern, die den Fußtapfen Masaccios folgten, was sein künstlerisches Können betrifft, ohne Frage als diesem am nächsten stehend bezeichnet werden.

Eines seiner berühmtesten Werke, Szenen aus dem Leben des heiligen Thomas darstellend, sind die schon erwähnten Fresken der Kapelle Caraffa in der Kirche Maria sopra Minerva in Rom.

Alle diejenigen Eigenthümlichkeiten, die Filippinos Weise am prägnantesten kennzeichnen, treten in diesem wundervollen Bilder-Cyclus hervor und stellen uns den Meister in seiner ganzen Kraft vor Augen.

Befreit von allem Zunft- und Kirchenzwang, beginnt die Kunst von nun ab immer sicherer in der Wirklichkeit

des Menschenlebens und -Leidens Fuß zu fassen. Sie gewinnt dabei an Reiz und Anmuth, ohne an innerem Gehalt Einbuße zu leiden; in rascher Triebkraft reift sie in der Folgezeit, die wir demnächst in's Auge fassen werden, dem Höhepunkt ihrer Lebens- und Kraftentwickelung entgegen.

Buchdruckerei von Friedrich Luckhardt, Berlin.



Der Zinsgroschen.
Wandgemälde von Masaccio in der St. Carmine (Kapelle Brancacci) zu Florenz.

Druckfehler-Verzeichniß.

Pag.	3	Zeile	11 v. u.	lies	„Hinblick“ statt Einblick.
„	4	„	3 v. u.	„	„Nachfolgern“ statt 13 Nachfolgern.
„	10	letzte Zeile		„	„emporsahen“ statt emporsehen.
„	14	Zeile	8 v. o.	„	„Zamolxis“ statt Zamolcis.
„	25	„	12 v. o.	„	„Kap. 1“ statt Kap. 3.
„	29	„	13 v. o.	„	„Longobarden“ statt Lombarden.
„	34	„	13 v. o.	„	„entgegentritt“ statt entgegentrat.
„	42	letzte Zeile		„	„unseren Lesern“ statt unsere Leser.
„	48	Zeile	3 v. o.	„	„psychischem“ statt physischem.
„	65	„	8 v. o.	„	„altchristlichen“ statt christlichen.
„	82	„	10 v. o.	„	„nirgends anders“ statt nirgend anderswo.
„	99	„	7 v. u.	„	„Niccolà“ statt Nicoli.
„	107	„	11 v. o.	„	„fährt“ statt führt.
„	108	„	10 v. o.	„	„nun“ statt nur.
„	111	„	10 v. o.	„	„Rafaelesk“ statt Reffaelesk.
„	116	„	7 v. o.	„	„stand die Schule“ statt stand daher die 2c.
„	126	Note am Fuß		„	„Savonarola“ statt Savonerola.
„	167	Zeile	2 v. u.	„	„quatro cento“ statt cinque cento.
„	172	„	2 der Note v. u.	lies	„IV. Abschnitt“ statt V. Abschnitt.
„	173	„	5 v. o.	lies	„Malerei, Masaccio (siehe Abschnitt V, p. 175).“
„	176	„	7 v. u.	„	„in welchem Masaccio sich“ 2c.
„	182	„	7 v. o.	„	„III. Abschnitt“ statt IV. Abschnitt.